افتتاحية العدد

> إبراهيم الحميد

إذا كانت الكتابة الإبداعية هي القوة الخلاقة التي تظهر قدرة العقل البشري على إفراز مختلف الأشكال المعرفية، فإن النقد يأتي ليستكمل الصورة الإبداعية التي لا يمكن تفكيكها، إلا عبر آليات النقد المتوفرة للناقد حيثما كان.. ومن هنا، تأتي أهمية الاتكاء إلى النقد، كوسيلة للمعرفة تتجاوز وظيفتها التقليدية؛ لتكون مهمة إبداعية، لا تقل جمالا عن النص الإبداعي نفسه. ولهذا جاء ملف الجوبة النقدي مناقشا النقد بين القديم والحديث، راصدا لحركة النقد من سوق عكاظ والمربد وحتى مناهج النقد الغربية الحديثة، ومجيبا على أسئلة موقع النقد العربي، قبل اكتشاف مناهج النقد الغربية، وكاشفا عن أسبقية النقد العربي وريادته، اعتبارا من شيخ النقاد عبدالقاهر الجرجاني ونظرياته النقدية، راصدا مرحلة النكوص التي واجهت النقد العربي تزامنا مع الحالة العامة للأمة العربية والإسلامية، وحتى بدايات التأثير الغربي في الحركة النقدية..

ويناقش الملف الخدمات المتبادلة بين المنجز السردي والنقد الأدبي، وتطور السرد العربي، وفي المقابل مدى تطور المناهج النقدية في تعاطيها مع المنتج السردي، كاشفا النقد بين سلطة النص وسلطة القارئ، إذ يبدأ فعل النقد لدى القارئ مبكرا، حيث أن لدى النص القابلية للإدانة والمساءلة..

ونأتي إلى المناهج النقدية الحديثة وقراءة في المضمون والتطبيق بين

المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والمنهج البنيوي، وبين أحادية المنهج وتعدده في المنهج التكاملي، وصولا إلى المناهج النقدية إلى أين؟ حيث يناقش الملف المنهج الأسطوري الذي قدّم نفسه أداة لتملك مفاتيح النص الأدبي، والأطروحات التي يتكيء عليها، وصيغ مرجعيته.. ومنها الأدب العربي القديم حسبما يرى بعض النقاد العرب.. حيث يتطلب القراءة الدقيقة للنص، معتنيا بالناحية الإنسانية حتى يأتي دور الفرق بين ناقد ومبدع يمتلك أدواته الخلاقة ويبني قراءاته خطوة خطوة..

ومن النقد الأدبي إلى نقد الخطاب ومحاولة تصحيح المفاهيم التي تجعل النقد الأدبي حكرا على النصوص الأدبية، حسبما تمت وراثته من المرحلة الاستعمارية التي سعت إلى عدم شمول حركة النقد وحصرها بالنص الأدبي، والفصام الذي يعيشه الناقد في عالمنا العربي بين النقد والعلوم الاجتماعية، نتيجة العزلة عن سجالات الحياة العامة، ومشكلة غياب الحرية وتأثيرها على حركة النقد.. وحتى مناقشة تعدد أشكال النقد الأدبي، وتعدد الأسئلة، إلى التعريف بالترسيمات التحليلية في النقد التطبيقي، وبدايات ظهورها مع بروز الأثر اللساني في الدراسات الأدبية.

هكذا يأتي ملف الجوبة، معبرا عن رؤية تكاملية تجاه المناهج النقدية ونماذجها، حيث تأتي في إطار منهجي لرؤية نقدية شاملة تَجاوبَ معها ثلة من النقاد والباحثين الذين يمتلكون رؤى متعددة تغطي جوانب عديدة من موضوع الملف..

رؤى تتمايز وتتقارب مع أشكال النقد المختلفة، وتطبيقات تتكئ على نماذج من الحالة الإبداعية الموجودة، والتي نأمل أن تكون في مجملها مساهمة في الجهد المعرفي الذي يقود إلى حالة دائبة من التفاعل والتلاقي، مع مختلف أشكال الإبداع في الوطن العربي..

النقد الأدبي رؤى وتطلعات

> إعداد وتقديم: محمود عبدالله الرمحي

النقد لغة، هو بيان أوجه الحسن وأوجه العيب في شيءٍ ما، بعد فحصه ودراسته؛ أما في الأدب، فيعني دراسة النصوص الأدبية، والكشف عما فيها من جوانب الجمال كي نحذو حذوها، وما قد يوجد من عيوب لتجنب الوقوع فيها.

والنقد الأدبي يقوم على دراسة الأدب وتفسيره ومناقشته. وتقييمه. وهو محاولة منضبطة يشترك فيها ذوق الناقد وفكره،للكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الأعمال الأدبية.

والأدب سابقة للنقد في الظهور، ولولا وجـوده.. لما كـان هناك نقد أدبـي؛ لأن قـواعـده مستقاة ومستنتجة مـن دراسـة الأدب. إن الـنـاقـد ينظر فـي النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية، ثم يأخذ بـالـكـشـف عـن مـواطـن الـجـمـال والقبح فيها، معللاً ما يقوله، ومـحـاولاً أن يثير في نفوسنا شعوراً بأن ما يقوله صحيح وأقصى ما يطمح إليه النقد الأدبي، لأنه لن يستطيع أبدا أن يقدم لنا برهاناً علميا يقيناً. ولذا لا يوجد نقد أدبي صائب وآخر خاطئ، وإنما هناك نقد أدبي أكثر قدرة

على تأويل العمل الفني وتفسيره من غيره.

واختلاف مناهج النقد معناه اختلاف في وجهات النظر. والذوق هو المرجع الأول في الحكم على الأدب والفنون؛ لأنه أقرب الموازين والمقاييس إلى طبيعتها. ولكن الذوق الجدير بالاعتبار هو الذوق المصقول لذوق الناقد الذي يستطيع أن يكبح جماح هواه الخاص، الذي قد يجافي في الصواب،الخبير بالأدب الذي راضه ومارسه، وتخصص في فهمه، ودرس أساليب الأدباء، ومنح القدرة على فهم أسرارهم والنفوذ إلى دخائلهم وإدراك مشاعرهم وسبر عواطفهم، بفهمه العميق، وحسه المرهف، وكثرة تجاربه الأدبية.

وعليه، لابد أن يتمتع الناقد بمزايا منها:

١- أن يكون على قدرٍ وافرٍ من المعرفة والثقافة.

٢- أن يكون لديه البصر الثاقب الذي يكون خير معين له على إصدار الحكم الصائب.

فالأدب ونقده ذوق وفن قبل أن يكون معرفةً وعلما، وإن كانت المعرفة تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم والطبع الموهوب..

وقد تعرضت مفاهيم النقد الأدبي إلى تغيرات خلال القرن العشرين فيما يخص وظائف النقد وأساليبه وأهدافه. فبعد أن كان النقد في المفهوم الكلاسيكي ينظر إلى الأثر الأدبي بحد ذاته, أي بوصفه موضوعا مكتفيا بذاته, ومتخذا مكانه الخاص, برز المفهوم الحديث للنقد، وفيه لم يعد الأثر الأدبي موضوعا طبيعيا يتميز عن الموضوعات الأخرى بالسمات الجمالية فحسب, بل صار يعد نشاطا فكريا عبَّر بواسطته شخص معين عن نفسه. أي أن هدف النقد تحوّل عن الموضوع نفسه إلى كل ما يحيط الموضوع, مع التركيز على تفاصيل تتمثل في ظروف العمل الأدبي، منها السيرة الذاتية للمؤلف والحس المتضمن في ذلك العمل الأدبي.

ونستطيع أن نقسم حركة النقد الأدبي عند العرب إلى فترتين: الأولى وتمتد من العصر الجاهلي إلى بداية عصر النهضة في القرن التاسع عشر، أما الثانية فهي فترة النقد الحديث، الذي يمتد إلى يومنا هذا.. ولهذا التقسيم سبب واضح؛ ففي المرحلة الأولى لم يكن التدوين قد انتشر، وكان الاعتماد على الرواية الشفوية، أما المرحلة الثانية فقد عرفت التدوين الذي أسهم في تطوير كثير من العلوم والفنون.

النقد الأدبي بين القديم و الحديث

> د. محمود عبدالحافظ خلف الله - جامعة الجوف

على الرغم من تغلغل النقد في جميع مسارات التفكير الإنساني، وارتباطه بصيرورة الانتساب إلى الجنس البشري، وامتداده امتداد عمر البشرية، إلا أن ارتباطه بدراسة الأدب، وحدّه من قِبَل كثير من المهتمين بهذا الشأن بأنه «دراسة للأدب» قد جعله منعوتًا تلازميًا لهذا المصطلح؛ و لأن الأخير هو البوتقة التي يمور فيها الفكر الإنساني بمكوناته الفلسفية والثقافية والنفسية والاجتماعية، أضحى النقد الأدبي في صدارة العلوم الإنسانية تطورًا، و أمضاها حركة، وأبعدها عن الثبات و الجمود.

و في هذا الإطار يموج الفكر النقدي بزخم كبير من الاتجاهات النقدية المتنوعة التي يبدو في الكثير منها تعارض أيدلوجي و راديكالي. و المتأمل مليًا في هذا الشأن يدرك أن ذلك هو المنطق الأوحد لتفهم حقيقة النقد الأدبي؛ فلا يوجد منطق في دراسة النقد أكثر من منطقيته في التقادم والتسارع والتناقض حتمي الثبات. فمع تعقد الحياة الإنسانية.. يزداد النقد الأدبي عمقًا و تعقيدًا و تناقضًا، وذلك ما انبرى سافرًا في عصر الحداثة و ما بعدها، مقارنة بأطواره في الحقب الزمنية السابقة.

كما أن ارتباط النقد المتماهي مع ذاتية الناقد قد رسخ فيه هذا العمق من التغاير، وأذكى فيه بعد التقادم والتسارع؛ فكثيرًا ما تختلف أحكام النقاد تبعًا للمسائل التي تشغل بالهم من أمة إلى أمة، بل بين أبناء الأمة الواحدة والجيل الواحد. وقد فرضت سمة التطور الواسع للحركة النقدية على النقد العربي التحاور، ليس فقط مع الظروف الراهنة.. بل مع التراث التاريخي للأمة نفسها، مع الوعي الكامل بعوامل التحول ومرجعياته، لأجل الدفاع عن الأصول الجمالية المتوارثة في ظل التحديات المعاصرة، والتأكيد على الهوية من خلال عملية التأصيل المطردة مع عملية التقادم المستمرة.

والنقد العربي منذ نشأته تحت القباب الحمراء بعكاظ والمربد، حيث تميزت فيه شخصية الناقد من الشاعر، أضحى يؤدي وظيفته بحظوظ متنوعة ومتفاوتة، من حيث الاعتماد على منهجية واضحة، وعيارية جلية متفق عليها عرفًا لتقييم جمال الأدب. وقد ظل يسير على خطى ثابتة قبل اثتناسه بأساليب النقد الغربي، وتبني مناهجه من قبل بعض النقاد، حيث أتاح هذا الاحتكاك توفير قدر من التجرد عن الميول والأهواء الشخصية للناقد العربي، إلا أنه دفعه دون أن يشعر إلى كثير من التعقيد وإقصاء بعض سمات وظيفته الأولى التي كانت تذلل كثيرًا من الآثار الأدبية أمام القراء، وتوجه الكتّاب إلى عيارية الإنشاء الصحيح في الفكرة واللفظ.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: إلى أي مدى أدى النقد العربي دوره قبل اكتشاف النقد الغربي والتفاعل معه؟

مر النقد العربي بمراحل مميزة تتسم كل واحدة منها بإيجاد مقاييس لتقييم الكلام الجميل شعراً أو نثراً. ومن المعروف أنه منذ نشأة نظرية «عمود الشعر» في القرن الرابع الهجري، والنقد مقتصر على الشعر، إذ كان مقياسه التأثير في الذوق والسليقة والأخلاق المثالية، وقد ظل ذلك سائراً إلى أن جاء شيخ البلاغة عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم في القرن الخامس الهجري، التي عُدت فتحاً مبيناً على علوم البلاغة والنقد والكلام.



ويعد أهم إنجازات النقد العربي في هذه الحقبة هو «عمود الشعر» و«نظرية النظم»، إذ ظل النقد برمته طوال القرن الرابع الهجري يفاضل على مقياس واحد هو «عمود الشعر» الذي اختصره القاضي الجرجاني في قوله: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض».

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه رغم القصور البيِّن لعمود الشعر في التمييز بين نقد الشعر ونقد النثر، وأيضاً قصوره من ناحية التعمق في قضايا الأسلوب، إلا أنه قد أبلى دوراً مهماً في دفع الأدباء إلى الصحة والوضوح، وترويض الكتابة لتناسب عدداً كبيراً من جمهور القراء؛ وذلك ما حدا كثيراً من المتخصصين بعدِّ نظرية «عمود الشعر» في النقد في العصر الوسيط، بمثابة الكيان النقدي الصلب الذي تصدى لنظرية أرسطو في الشعر، ورفض التأثر بها.

أما نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، فقد كانت تجاوزاً كبيراً في عمق الإدراك العقلي والفكري، إذ قضت على كثير من المفاهيم الخطأ التي سادت النقد الأدبي سلفاً، فقد وطأت لأسس راسخة وعميقة لنقد الشعر بوجه عام، وبيان إعجاز القرآن الكريم على وجه الخصوص. فقد أكدت نظرية النظم على الوحدة بين اللغة والشعر، وبالتالي، القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى؛ فليس الغرض من نظم الكلام هو توالي الألفاظ ونطقها، بل تناسق دلالته وتلاقي معانيه على الوجه الذي يقتضيه العقل، وتستعذبه القرائح.

وعلى الجانب الآخر، ظهر الاهتمام بالتحليل الشكلي والهيكلي النقدي في الدراسات الأدبية في أوروبا في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، على يد «رولاند بارت» ومن لحق به من البنيويين، وقد أقر كثيرٌ ممن يمثلون المهنية الأكاديمية في الغرب بأن نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني هي الأرض الخصيبة التي نبتت فيها البنيوية الغربية في ذلك الوقت.

وإذا تجاوزنا مرحلة نوم العصور التي انبطحت فيها الأمة العربية منذ القرن الثامن الهجري، لم يكن هناك تأثر ملحوظ للنقد العربي بنظيره الغربي إلا بعد ظهور ما نُعِتَ بعصر النهضة بعد الحرب العالمية الأولى، حيث تقدمت العلوم الإنسانية بشكل عام تقدماً ملحوظاً في ذلك الوقت، وتمددت فيه حرية التعبير بمستوىً بليغ نشأت فيه الروح النقدية العصرية لدى كثير من المثقفين العرب، ووثب النقد وثبة عقلية وفلسفية جاوزته مرحلة الانطباع والتأثر، حيث شهدت أوروبا إبان ذلك الوقت انقلابات

أيدلوجية تمخضت عن واقع فكري، وسياسي، واجتماعي مغاير، أذكى صراعًا في العلوم الإنسانية حول النص الأدبي الذي تأثر بكل العلوم الإنسانية مجتمعة، وبكل منها على حدة أيضًا.

وقد صعد نجم كثير من المفكرين والأدباء والنقاد العرب في ذلك الوقت أمثال العقاد، وطه حسين، وسليمان البستاني... وغيرهم، الذين تنوعت بهم المناهج النقدية واتجاهاتها لاحقًا، وظهرت في شبه توقيت متزامن النزعات الكلاسيكية والرومانسية، ثم الواقعية، واحتدم الصراع في أكثر من اتجاه، بين العامية والفصحى، والمثالية والواقعية، والأدب للعامة أم للخاصة... إلخ.

إن أهم ما ينعت به التطور في هذه المرحلة هو عَدُّ النقد عملًا فلسفيًا خالصًا، حيث حول الناقد إلى فيلسوف يبحث في اللغة والفن والشعر والخيال، وشتى مفاصل العلوم الإنسانية. وقد تأثر الإنتاج الأدبي في ذلك الوقت بمبادئ النقد الغربي، وكان منهج طه حسين التاريخي الذي أثار فيه مشكلة السياسة ودورها في قضية النحل في تاريخ الشعر الجاهلي أقرب تمثيل لهذا التأثر، حيث مزج بين التمحيص والتحقيق العلمي والمقابلات وتوظيف الشك وغيره من الأدوات التي سادت النقد الغربي في ذلك الوقت.

ومن مظاهر تأثر النقد العربي بنظيره الغربي «المنهج النفسي» حيث اهتم نقاد مدرسة الديوان بالجانب النفسي في النقد، وأيضًا جماعة أبولو ورابطة شعراء المهجر، وأيًا كان تأثر أبناء هذا الجيل واتجاهاتهم التاريخية أو الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية، فإن المنطق العقلي يؤكد على أن كل هذه الاتجاهات والعلوم كانت صالحة -وما تزال- لدراسة الأدب؛ لأنه يعد انعكاسًا تحصيليًا للحياة التي تتكامل فيها كل هذه العلوم.

بدأ النقد العربي مرحلة جديدة مع ظهور الحداثة وما بعدها، إذ تأثرت هذه المرحلة بتطور النقد التأويلي في العالم، وبخاصة في البنيوية والأسلوبية. أما النقد السوسيولوجي، فقد تبلورت فيه النظريات الاجتماعية في العالم العربي، وظهر على أيدي مفكري الإصلاح في عصر النهضة مثل سلامة موسى الذي بلور نظرته الأدبية في كتابه(الأدب للشعب)، ومحمد مندور صاحب النزعة الاجتماعية الاشتراكية الذي أضاف للنقد الأدبي بعدًا أيدلوجيًا واضحًا.

إن جل ما اتسم به النقد في عصر الحداثة، وأيضًا المرحلة التي تلتها هو نقد الذات، ثم نقد التراث بإيدلوجياته وفلسفاته، واعتماد العقلانية البناءة - من وجهة نظرهم- معيارًا في النقد الذي تم اختزاله في صورة انتقاد مطلق ومستمر. ولم تقدم هذه العقلانية في معظمها نقدًا مبدعًا يضيف معرفة جديدة؛ وبذا يكون النقد الأدبي قد دخل مرحلة جديدة تبحث في الإشكاليات المركبة.. المرتبطة بالإصلاح في العالم العربي، وفي فصل الاشتباك المحتدم بين مفهوم الحداثة وعلاقتها بالعقلانية والحرية والعدالة الاجتماعية.

وأخيرًا، فإن الفكر النقدي سيظل في حراك دائم ديمومة الحياة الإنسانية، يتجاوز في عمقه الرصد الأحادي لأي من مظاهر الفكر الإنساني منفردًا، فهو محصلة النتاج التقييمي للفكر الإنساني المتكامل على مر العصور، وبدا ذلك واضحًا في تجلياته في الفلسفة الإغريقية، مرورًا بالحركات التنويرية في العصر الإسلامي الوسيط، وصولًا إلى الملامح الرئيسة لعصر التنوير الأوربي التي قادت إلى عصر الحداثة وما بعدها...

المنجز السَّردي والنَّقد الأدبي:

خدمات متبادلة

> إبراهيم الحجري- ناقد وروائي من المغرب

تمهيد:

تطور السرد العربي بشكل مطرد خلال النصف الثاني من القرن العشرين، واجترح لذاته مسارات ومنعطفات أهّلته ليكون في مستوى تطلعات الأجيال الجديدة، التي لها أسئلتها الخاصة، في ضوء ما عرفته مرحلتها من حراك ثقافي وسياسي مؤثر.

ولم يكن هذا التطور ناجما عن اشتغال السرد داخل بنيته بوصفه ابداعا جوانيا يربط المنتج بالواقع بالقارئ، في علاقة ميكانيكية يعد خلالها الباث هو المهيمن، بل هو نتيجة تفاعلات وتداخلات أسهمت فيها عدة عوامل منها:

الباث: هو منتج الرسالة النصية ومصمم عوالم الحكاية، وله سلطة رمزية تتمثل في قدرته على التحكم في مجريات العالم السردي ورسم مساراته واختيار شخوصه.

السياق: وهو المحيط الذي يدور فيه فعل الإنتاج، وهو المؤطر للعمل الإبداعي، ومن دون هذا المكوّن يظل المعنى بلا روح؛ لأنه سيكون انبثاقا من عدم. المحيط هو الذي يزود الباث بمرجعيات الإنتاج ومادته وعلاماته الكبرى التي تعد قاسما مشتركا بين الباث والمتلقي، وقناة من خلالها تتم عملية التواصل.

المناخ النقدي: ويتعلق الأمر بالخطاب الموازي للإنتاج السردي؛ أي الخطاب الواصف للنصوص، ونميز داخله بين نمطين:



المتابعة النقدية التي تنصرف إلى خلق حوار مع النصوص السردية والتعريف بقضاياها بشكل خفيف وعابر، وغالبا ما يكون ملاذها الحيز الصحفي.

- الاشتغال النقدي الأكاديمي الذي يتعمق في النظريات ويستخلص المفاهيم ويهيء عدة القراءة والتلقي وفق أدوات إجرائية أكثر دقة، ويراوح هذا الاهتمام بين المجال النظري الصرف والعمل داخل عيّنة من النصوص والتجارب السردية التي تقبل أن تكون حقلا لتبرير العدة النقدية النظرية؛ وهنا، يصبح النص حقل تجربة وأداة لإقرار العدة.

بيد أن هذه العناصر ما عادت تشتغل في استقلالية، بل تداخلت وتراكمت لتنتقل تطاحناتها من المناخ الأدبي للنص إلى العالم الجواني للمؤلف؛ إذ انتقل أثر هذا السجال البراني

ليتجسد نصيا في مشكل السرد وأسلوبه وبلاغته وتمظهراته المتعددة.

في السرد، كان همّ الكاتب ووظيفته أن يبدع ويكتب ويحكي فحسب، من أجل أن يمتع ويهيىء طعم الإنتشاء لقارئ ضمني (شهوة القراءة أو لذة النص)[1]، لكن مع ظهور الحساسيات الجديدة وارتقاء المستوى الأكاديمي للكاتب وانفتاحه على المجالات الأدبية والنقدية الأخرى، وحرصه على متابعة الجديد، واجتهاده من أجل التثقف ذاتيا، بدأ حال النص يتبدل، وباتت أشياء غريبة تتسلل إلى جسده، جاعلة منه عالما فسيفسائيا يتسع لاحتواء مواد مختلفة، تهب عليه من مجالات قد تكون بعيدة عن مجال السرد الذي هو غاية القصة أو الحكاية وقطب رحاها.

الوعي بالكتابة، الوعي بالسرد:

بدأت تتراجع الكتابة التلقائية (الساذجة) تدريجيا مع انسحاب أغلب الكتاب والمبدعين إلى التشبع بالنظرية النقدية وما تقترحه من أدوات وممكنات على مستوى الكتابة السردية؛ وبخاصة مع ترجمة أعمال الشكلانيين الروس وفلاديمير بروب وميخائيل باختين، وبعدهم أعمال رولان بارت وروman جاكبسون وجيرار جينيت وغيرهم من رواد السرديات (Narratologie) إلى العربية، حيث عمد هؤلاء إلى استخلاص أدبيات وأشكال ومورفولوجيات ومعماريات أكبر عدد ممكن من النصوص، مبتكرين بذلك شعرية للنص السردي، ولأن أغلب كتاب السرد العربي كانوا ينتهجون الطريقة التقليدية الخطية في الحكي، فقد أغوتهم نتائج السرديات وطرائقها، وأغرتهم الآليات التي اقترحت في مجال السرد، فراحوا يجربونها بعد أن انتبهوا إلى أنّ هناك من يحكي وهو، بالموازاة، واعٍ بأدواته وطرق تشكّل عوالمه لبنة تلو الأخرى. فبات الوعي بعالم الكتابة موازيا لعملية السرد نفسها، بعد أن كان لاحقا أو ملحقا بها.

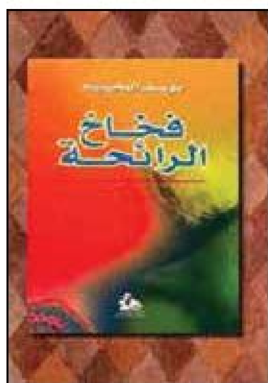
وكان من نتائج هذا الوعي بممكنات الكتابة السردية وآلياتها ومقترحاتها أن ظهرت حساسيات جديدة أفرطت في التمرد على النموذج السائد في السرد، وسارعت إلى المغامرة المطلقة وبخاصة على مستوى صوغ النص وطرائق السرد. ولعب «التجريب» دورا نشطا في رواية تيار الوعي، فقد اقتضى تصوير الوعي على نحو مناسب اختراع أنواعٍ جديدة من التكنيك القصصي، وإعادة تسليط الأضواء على الأنواع القديمة، ما أوجد اضطرابا لا يمكن تفاديه»[2].

وراكمت هذه الحساسيات (بالجمع، لأنه ليس هناك نموذج واحد، بل هناك نماذج متعددة تتناسل وتتوالد بشكل مطرد) تجارب جديدة على مستوى السرد، إذ طفحت النصوص السردية الجديدة (قصة ورواية وسيرة ذاتية...) بمجموعة من الظواهر المغايرة التي خلخلت أفق انتظار المتلقي صانعة بذلك فجوة كبرى بين الباث والمتلقي من جهة، والنص والقارئ من جهة ثانية؛ ومن هذه الظواهر السردية:

- خرق تراتيبة أحداث النص السردي ونقله من نظام الترتيب إلى فوضى الأحداث والتداخلات، وهذا يشغّل القارئ ويهاجم اطمئنانه وكسله لأنه يفرض عليه إعادة ترتيب الأحداث في إيقاعها الأصلي قبل أن يغيّرها وعيُ الكاتب وتطولها فوضى الخبرة بآليات التشكيل والتشييد والبناء.

- الانتقال من الحكي بضمير الغائب إلى السرد بضمير المتكلم، إذ تبعثرت أوراق المتلقي النمطي الذي تعوّد أن يكون المؤلف أو بالأحرى الراوي برانيا على عالم السرد، صانعا له من الخارج ومجرد مراقب. لقد فضح الكاتب لعبته أمام متلقيه وفضح تواطؤهما على كذبة الحكاية، الشيء الذي نفّر وأربك طمأنينته. أصبح الراوي، بفعل هذا الإجراء، ساردا للأحداث ومشاركا فيها في آن واحد. كما اعتمد، في هذا الباب، المونولوج الداخلي الذي يعد تكتيكا سرديا يهدف إلى تقديم المحتوى النفسي الجواني للشخصية والعمليات السيكولوجية لديها»[1].





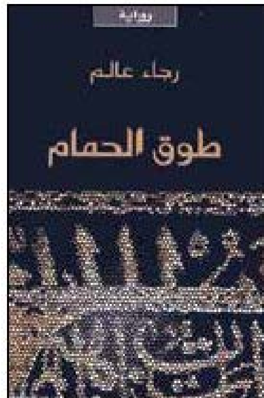
- التمرد على قدسية اللغة الفصيحة اعتمادا على بوليفونية باختين، حيث تخللت لغة الحكي كل اللغات حتى المنسية منها (الأمازيغية والكردية والعامية المتلاشية..) وأضحت الخاصيّة الجوهرية لها هي التعددية والحوارية[4] من دون أن ننسى لغة العلامات والإشارات الصناعية.. كما أن بعض كتاب السرد لم يتورّعوا عن توظيف لغة شعريّة تترقرق ماء وصورا وبلاغة، بعد أن كان السرد التقليدي يعمد إلى التقريرية ويرتكن إلى لغة واضحة متيسرة للجميع.

- الانغماس الكلي للسّرد في تفاصيل الذات والعوالم الجوانية للمؤلفين، ومن خلالهم الرواة؛ لأن هؤلاء، ما هم سوى أقنعة متعددة ومفكر فيها للكاتب الفعلي، ما فتح المجال للسرد الذاتي ليهيمن على السرد المتخيل والواقعي الذي ينأى عن عالم الذات، أو هو يحاول الإيهام بذلك على الأقل. ويظهر هذا جليا في رواية زينب حفني «وسادة لحبك»[2].

- اعتماد رواة متعددين يتناوبون على الحكي بدل الراوي المفرد الذي يهيمن على العالم السردي، حيث يتنازل المؤلف لشخصياته ورواته كي يتناوبوا على سرد حياتهم وأسرارهم وينشطون جزءا من أحداث النّص السّردي وحبكاته. فيذوب صوت الراوي الواحد بين أصوات الرواة الفرعيين والشخوص الذين قد تختلف وجهات نظرهم للعالم المحكي إلى حد التصادم والاختلاف أحيانا. ونمثل لذلك برواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، حيث يتناوب الشخوص على سرد حكاياهم[3].

- توظيف ما تقترحه نظرية التناص أو التفاعل النصي[5] (Textualité) لجعل المحكي فضاء لتلاقي النصوص وتداخلها، وفرصة جديدة لتتنفس النصوص التراثية القديمة هواء حياة أخرى في صورة متجددة ومختلفة بحثا عن هوية جديدة وأفق مفتوح لجامع

النص[٨]. ويبدو هذا واضحا في رواية «طوق الحمام» لرجاء عالم التي تنفتح على الرسالة، وأنواع الخطاب الأخرى، فضلا عن التاريخ المتعلق بجزيرة العرب ومكة المكرمة، والقران الكريم، حيث تبدو مورفولوجيا النص خليطا مركبا من النصوص الغائبة والبنيات الخطابية[٩].



وقد تأخر ظهور تيار الوعي في الرواية السعودية، بفعل ظروف سوسيوثقافية، قبل أن تبدأ في التخلص تدريجيا من هيمنة المضامين الإصلاحية، وضعف المعمارية والبناء الفني بفعل غياب المقومات الفنية في ذهن الكتاب»[١٠]. ومعلوم أن وعي الكاتب السعودي بنصه جاء في ظل الانقلاب والتمرد على الواقع والهروب منه، لكن طبيعة التكنيك السردي هي التي تقيده دائما بمسماه الأصلي، أي قد يهرب الكاتب من فنه الروائي ليقع في مواصفات السرد القصصي ليدرك القارئ بعد ذلك، حيرته في تحديد هوية النص السّردي وضياعها، التي هي تعبير عن حيرة وقلق وضياع شخصية تيار الوعي من الأساس، والباحثة عن هويتها في الحياة[١١].

السارد الناقد: صوت الناقد داخل المحكي

ما عاد الحضور النقدي في السرد يقتصر على التجليات التي سردْتها سابقا، بل أضحى يخترق المحكي، ويتخلله ويفصل بين مقاطعه، والأكثر من ذلك أن المقاطع النقدية هذه، ليست برانية عن صوت الراوي بل هي صادرة عنه أيضا، فهي تبين كواليس العمل، وتشرح الآليات التي يشتغل في ضوئها الرواة الذين يمنحون أنفسهم فرصة للتفكير في ما يسردونه، وفي أساليب الصوغ وطرق بناء الحكاية.

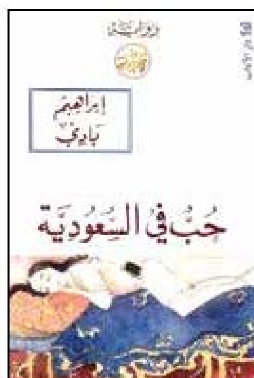
وهذا العمل هو ما يصطلح عليه في الأدبيات النقدية بـ«الميتاروائي» أو «الميتاحكي»، ويتعلق الأمر بخطاب يستثبت داخل الحكي وهو ليس من طبيعته، وإن كان يشرح طريقة اشتغاله، فعادة ما كان الخطاب النقدي يتخذ حيزا برانيا عن السرد، ويكون ناجما عن قراءة للنص بعد إنجازه من خارج الترهينات السردية أي من طرف شخص ثان، أما مع الميتاحكي (Méta- récit) فيلج الناقد النص ويتخذ مكانه أثيرا بداخله، لكن هذه المرة عبر صوت الراوي نفسه الذي يوقف السرد، ويطلق العنان لخواطره وتأملاته في ما رواه وفي آليات حكيه للأحداث وتصويره للشخصيات والأمكنة مكسّرا، بذلك، انسيابية الحكي، وفاضحا جزءا من أسرار مطبخه للقارئ إبان عملية الكتابة وداخلها.

يصبح النص الروائي بفضل هذا الحضور النقدي مرتعا لخطين في الكتابة أو لِنَقل ملاذا لصوتين متوازيين لا علاقة بينهما: صوت الراوي الذي يسرد أحداثا ويرسم عوالم وحوارات وأمكنة وشخوصا، وصوت الناقد الذي يتابع التحول السردي، ويتأمل عملية الحكي وهي تشكل العوالم، ويستشرف ممكنات الكتابة، موضحا الأولويات والأسباب والدواعي التي تجعل الكتابة تختار هذا المسار ولا تختار مسارا اخر، وتأتي هذه البنيات

الدخيلة أو الطارئة على النص، فتشوش على الحكي، وبالتالي على متلقيه، مثلما يأتي لـ«ينقد» أو «ينقض» البنية النصية الأصلية أو المتصلة بعالم القصة المحكية في النص الروائي، لتحقق وعياً ذاتياً ينطلق منه الروائي في تصميم عوالمه، وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه، أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضاً، من خلال إنتاجه إياها ينتج وعياً نقدياً يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة(٢).

وفي أحيان كثيرة، تصبح الإشارات النقدية التي يتضمنها السرد موجهة لفعل التلقي، ومعلنة لاحتمالات قرائية بديلة، كما تلعب هذه الخطابات النقدية الموازية وظيفة تتبعية مهمة، في ظل انحسار دور النقد في تتبع الحركة الإبداعية، وعجزه عن تحقيق تراكم نقدي، في ظل التراجع الذي سجله النقد الأدبي أكاديمياً، وضعف المتابعة الصحفية، لذا، فقد أصبح كل نص يحتمل في طياته مدونة نقدية استثنائية تضيء مساربه، وتفسر أسباب نزوله، وتكشف مطبخ أسرار الكاتب وعوالمه الإنتاجية.

وتدخل هذه العملية ضمن تجربة الحساسية الجديدة التي انفتح عليها الجيل الجديد، في إطار ما يسمى «بالتجريب»، وعرفت هذه الظاهرة اكتساحاً كبيراً للسرد المغاربي، عكس السرد المشرقي الذي ظل متحفظاً بهذا الخصوص، وزاهداً في التعامل مع التقنيات التي تحطم النموذج وتنزاح بالسرد عن قواعده ومرجعياته التقليدية(٣).



وخير ما نستدل به على هذا التوجه الواعي في الكتابة الروائية السعودية نموذج رواية «حب في السعودية» للروائي إبراهيم بادي الذي يوزع اهتمامه الداخلي في النص بين مسارين: مسار الحكي، ومسار النقد أو التأمل في طبيعة المحكي وتحولاته ومكوناته، يقول الراوي: «أنا مؤلف رواية «رجل وخمس نساء» مؤلف... ولست مؤلفة، تعود «أنا» إلى راوٍ، ولا تعود إلى راوية (تلك التي كتب اسمها على غلاف هذه الرواية) لست إياها: هو بطل هذه الرواية التي أكتبها، هو مجرد شخصية ابتكرتها»(٤). فالكاتب هنا يتمرد على علاقة المطابقة بين البطل والروائي التي يصنعها الحكي بضمير المتكلم، لذلك يعمد إلى توضيح الأحبولة التوهيمية التي يضع فيها المتلقي.

ويقول في مكان آخر منبهاً إلى خصوصية النص، ومقترحاً على المتلقي صيغاً أخرى للتصرف في المكتوب: «يمكن إعادة ترتيب الأحداث، يمكن إعادة ترتيب الصفحات، يمكن تقديم الصفحات الخاصة بفاتنة قبل الأخرى، وتقديم منال وهتون على فاطمة، لتأتي بعد ذلك ديان قدنيا»(٥) ويقول راوي الرواة في الرواية فاضحاً المطبخ الشخصي لتشكيل الرواية وعوالمها: «انتهيت من الكتاب، كتبت كل الفصول، كل الفتيات الخمس، كنت بدأت بفاطمة فديان ودنيا، ثم منال فهتون (هنا في بيروت)، وأخيراً فاتنة، بقي أن أراجع ما سجلته فقط، وأن أدقق في الزمن، سأبدأ من أول صفحة إلى الأخيرة كما رتبتها، لكني أحتاج الآن إلى راحة»(٦).

استنتاج

إذا كان النقد يساعد على تفهم النص السردي وفك آليات اشتغاله ومنطق تفاعل مقوماته الفنية والدلالية، ويضع رهن المتلقي أدواتٍ لبلوغ معاني النصوص؛ ومفاهيم لملامسة رسالتها، فإن النص السردي يمد الناقد بآفاق توسيع نظريته وتجديد مفاهيمه وآليات اشتغاله؛ فكما هو معلوم، فإن أي تجدد للنظريات الأدبية والنقدية لا يكون إلا انطلاقا من «زلازل» تحدثها حساسيات النصوص المتجددة على مستويي الشكل والدلالة. وهكذا فلكل جيل من النصوص يقترح أدوات تحليله ونقده، ومن العيب أن يظل الناقد يتفحص النصوص الجديدة بأدوات متهالكة أنتجت في ظروف نصية سابقة. ومن هنا، فالتراكم النصي هو ما يقترح النظريات الأدبية والنقدية، والناقد المتميز هو من يلاحظ المتغيرات التي تستجد على مستوى الحساسيات والأجيال الأدبية، وهكذا نقول إن العلاقة بين النصوص السردية والنقد الأدبي هي علاقة تعاون وتبادل وتكامل: النصوص تخلخل النظريات وسكونيتها وتضطرها إلى تبديل تصوراتها، والنقد يساعد هذه النصوص على إبراز خصوصياتها الفنية والدلالية للقارئ.

---

(١) رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

(٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص. ٥٧.

(٣) أسامة فرحات، المونولوغ بين الدراما والشعر، مكتبة الأسرة بمطابع الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص. ١٩.

(٤) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص. ٢٣١.

(٥) زينب حفني، وسادة لحبك، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

(٦) يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، دار رياض الريس، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

(٧) سعيد يقطين، «الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث» المركز الثقافي العربي، البيضاء بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

(٨) جرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

(٩) رجاء عالم، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

(١٠) أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، ص. ٢٧١.

(١١) سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية، خطاب المرأة وتشكيل السرد، دار الانتشار العربي، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م، ص. ١١٠.

(١٢) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر العربية، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص. ١٧٤.

(١٣) من الأسماء الروائية التي برزت بشكل كبير في هذا التوجه السردي نذكر محمد برادة، الميلودي شغموم، الطاهر وطار، حسونة المصباحي، واسيني الأعرج، وغيرهم...

(١٤) إبراهيم بادي، حب في السعودية، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص. ١٣٧.

(١٥) المصدر نفسه، ص. ١٣٠.

(١٦) المصدر نفسه، ص. ١٣٥.

النَّقْدُ بين سُلطة النصّ وسُلطة القارئِ

> عبدالدائم السلامي - من تونس

"ولكنّ القارئ لا يحصد المعنى من النصّ، بل يحصده بالنصّ. لكأنّ النصّ آلة القارئ إلى المعنى ومفتاحه إليه. لا بل لكأنّ المعنى، أيّ معنى، هو الشرارة الخاطفة التي تنشأ من تقاطع تاريخ القارئ مع تاريخ النصّ، بوصفهما تاريخيْن غيرَ مكتمليْن ومنفتحيْن على الآتي دون القطع مع الماضي، بل إنّ المعنى جدلٌ حارٌ بين خبرتَيْن: خبرةِ قارئٍ مّا، وخبرةِ نصٍّ مّا، داخل جسدٍ لغويٍّ مّا»

كيف يُبنى معنى المقروءِ خلال حَدثِ القراءةِ؟ هل لطبيعة النصِّ الأجناسية والشكلية والفنية تأثيرٌ في طبيعة تلقّيه؟ وما مدى تدخُّل «ثقافة» القارئ في تشييد دَلالاتِ النصِّ؟ وما حدودُ فعلِ التأويلِ النصيِّ وعلاقتُه بوعي الذّات المؤوِّلةِ بحدودِها الماديّة لحظةَ التفكُّرِ؟ ألا يوجد هكذا تعارُضٌ بين حرية تلقّي النصِّ وموضوعيّةِ ذاك التلقّي؟ ونُضيفُ: أيجوزُ، لصيانة حُرمةِ النصِّ، القولُ بمنع «العدوانِ التأويليّ» الذي يمكنُ أن تتعرَّضَ له النصوصُ في سَفَرِها من الباثِّ إلى المتلقّي، أم نشجّع عليه؟



قد نميلُ في إجابتنا عن هذه الأسئلة إلى القول إنّ فعلَ النّقد يبدأ قبل ابتداء فعلِ الكتابة، وذلك من جهة أنّ النقد استعداد ذهنيّ لتقبّل النص. وهو استعدادٌ يتشكّل في القارئ من نواتج تواصله مع عناصر البيئة الثقافية بجميع تلويناتها الفنية والشكلية والقِيَمية وتفاعلها معا في آنٍ، ومن ثمة يكون للقراءةِ أمرُها في توجيه معاني النصّ. ولكنّ هذا الميلَ سرعانَ ما يرتطم بميلٍ آخر إلى القولِ إنّ

لعجينة المقروءِ حضورًا في المبدع قبل تشكُّلها النصوصيِّ، بل إنّ النصَّ حاضرٌ بالقوّة لدى صاحبه قبل حضوره الفعليّ، ومن ثمة فإنّ حشودَ معانيه سابقةٌ للحظةِ كتابتِه، وهو أمرٌ قد يدفع المقروءَ إلى تحديد مسارِ قراءته والتأثيرِ فيها. وعلى مدار هذيْن الزّعمَيْن، يحتدم صراعُ تأويلِ المعنى بين سلْطةِ النصِّ وسُلطةِ القارئ/الناقد.

* * *

ما من شكٍّ في أنّ لكلّ نصٍّ أدبيٍّ خروجًا مّا عن مألوفٍ مّا. بل لعلّ نُضجَ النصّ الأدبيّ يُقاسُ دومًا بحجم المساحة التي يُحرِّرُها من أرضِ السياقات الفكريّة السائدةِ، ليبسُطَ عليها نفوذَه اللغويَّ في إطار ما يُنشئُ فيه مُبدعُه من مؤسّسات جماليّةٍ وأخلاقيّةٍ، ورمزيّةٍ جديدةٍ، هي منه عمادُ المعنى. وإنّ نصًّا تهدأ فيه حركةُ المخاتلة والمناورة والخَرْقِ المستمرِّ لنسيج التصوُّراتِ يظلّ نصًّا مطمئنًّا، والنصوصُ المطمئنّةُ كالزّبد، لن تصنعَ معناها مهما علَتْ وربَتْ، ولن تُعمِّرَ دَلالاتُها طويلاً مهما أُسْعِفَتْ بوافرِ الأسباب. ذلك أنّ الكتابةَ حدثٌ بشريٌّ نادرٌ ينهض على صافي خلاصاتِ التجربة الإنسانية التي تجعله ممتلئًا بإمكاناتِ المعنى، يروم الاكتمالَ فيه مرّةً ويُخطئُه دائمًا، لأنّ الاكتمالَ في المعنى كفٌّ عن المُساءلةِ من جهة كونها استدعاءً لحقِّ السؤال وكثرةً في تأويله، وكَفٌّ عن الشكِّ لكونه رحلةَ الإنسان إلى يقينه على اعتبارِ أنه كلّما ثارَ في النصِّ شكٌّ في تيمةٍ من تلك التيماتِ المتحكّمة في رِقابِ الواقع، حشدَ «معارفَه» واندفع يشكُّ جسدَها باحثا فيها عن أسبابِ معانيه.

ولا نخال نصًّا يحفرُ في ثقافتِه عميقًا يقبلُ أن يكون منزوعَ السُلطة في توجيه قراءاته. وفي رأينا أنّ سلطةَ النصِّ الأدبيِّ تتأتّى من طبيعةِ بنيانه اللغويِّ، ومن خبرةِ صاحبه بطرائقِ تشكُّله الفنيّةِ، ومن كيفية تواصله مع موروثه الإبداعيّ؛ وبهذا، يحتازُ النصُّ القدرةَ على أن يُسائل ما يشاءُ من عناصرِ واقعه الماديّةِ والرمزيّةِ، وأن يتخيَّرَ بوعيه الخاصِّ فضاءَ المُساءلةِ وزمانَها، وأن يتوسَّلَ لها أدواتِ المجادلةِ الشكليّةَ والأسلوبيةَ المناسبةَ، وأن يُجرِّبَ غوايةَ الخروج على - والخروجِ من كلّ الأقانيم السائدةِ، وأن يعي بأنّ من أوكد واجباته ألاّ يُداهنَ القارئَ إشفاقًا أو نفاقًا، وألاّ يتكفّل بمنحه وجبةَ المعنى في كثيرٍ من الخضوعِ لسُلطةِ ذوقِه وأنظمةِ رغائبِه وحُشودِها. بل على النصِّ أن يرُجَّ في قارئِه سكينةَ قناعاته، وأن يُمكّنه من أسباب الحذرِ منها، وأن يعصف فيه باطمئنانه إلى الأشياء والمُتصوَّراتِ، وأن ينزعَ عن يديه قُفّازَيْه ليتحسَّسَ الجمرَ الذي يكمنُ في مباني الألفاظ.

ونزعم أنه ما مِنْ فعلٍ بشريٍّ يتنصّلُ من بعضِ ذاتِ فاعلِه، هذا مؤكّدٌ، وما من ذاتٍ مُفكّرةٍ تقدرُ على التخلّصِ من صفاتها لحظةَ بناءِ معنًى من المعاني. فالموضوعيّةُ سببٌ مُبتَغَى يقيناً لجهة كونه يحمي من الانـزلاقِ المحتَمَلِ حين يسيرُ القارئُ على صفيحِ مكتوبٍ سَخِنٍ. موضوعيةُ النصِّ مَطْلَبٌ تخييليٌّ يكادُ يتماهى والأسطورةَ من حيثُ الوُجودُ وعدمُ إثباتِ ذاكَ الوجود. وهنا، تُطرَحُ علينا مسألةُ حضورِ نَظريّةٍ مّا تُراقِبُ خَطْوَنا وتَمْنَعُنا الانزلاقَ صوبَ شفيرِ إسقاطاتِ

الـذّات على مـوضـوعِ تـفـكُّرِهـا. هـل النّظريّةُ الفكريّةُ حقٌّ وفعلُها النقديُّ نائسٌ نحو الباطلِ؟ ربّما، لأنّ بين الحقِّ والباطلِ، بوصفهما محْوَرَيْنِ معيارِيَّيْنِ، يتنزّلُ الفعلُ النقديُّ الأدبيُّ. لا بدّ من نُشْدَانِ الحقِّ المعنويِّ في النصّ، حتى نحميَهُ من النسيانِ والسّفَهِ، ولكن لا بُدَّ لهذا الحقِّ من باطلٍ إنشائيٍ (لغويٍّ) يمنحُه قدرةَ تجاوُزِ ضاغطات المألوفِ ليبلُغَ مراقِيَ الذّوْقِ الفنيّ، في شيءٍ من الجُرْأةِ، وفي شيءٍ من الحَذَرِ.

* * *

بالمعنى، تكون للنصِّ الأدبيِّ جاهزيتُه للإدانةِ والمساءلةِ؛ إدانة كلِّ شيءٍ ومساءلة ما فيه من دعوةٍ إلى الدّعةِ والاطمئنان والسكينة، سواء أكان ذلك مؤسّساتٍ دينيةً أم أنظمةً في السياسة والأخلاق والاجتماع واللغة. يفعل ذلك لأنّه يرومُ الحياةَ في حراكها الحُرِّ وتجدُّدِها المتحرِّرِ من أغـلالِ السائدِ المُكَرَّسِ، ويـروم معرفةَ سُبُلِ نزعِ الخوفِ منها حتى وإنْ أخطأها. وإذْ يقولُ النصُّ الأدبـيُّ معنى الإدانـة، لا يجهرُ به دائمًا، لأنه يخشى أن ينزاحَ في ذلك من حيّزِ الأدبيّةِ إلى حيِّزِ الإسفافِ المُباشِرِ، فتراه يتفكَّرُ معناه بصوتٍ مُناوِرٍ يطرقُ به أبوابَ تلك المؤسّسات والأنظمة ويَشْرَعُها وفقَ أساليبَ له فنيّة تتكفّلُ بإنجاز مُساءلتـه لها داخـل أفضيةِ القـراءةِ المتنوّعة. واستنادًا إلى هذا، يظلّ معنى النصِّ محتاجًا إلى قوّةٍ قرائيّةٍ تُخرجُه من كمونه الفنيِّ، لأنّ القراءةَ كانت هي المبتدأ في إظهارِ المعاني، والكتابةُ تالية عليها. بل إنّ كتابةً ظهرت مُحْتشمةً مُنْشَدَّةً إلى فعل القراءةِ بوصفه ترسيماً لها دَلاليًا أملتْه كثرةُ انبجاسِ حرارةِ هَيْئَاتِ الموجوداتِ المقروءة في الذّهنِ الخامِ. ذلك أنّه لمّا انْوَجَدَ الكائنُ البشري أمـام ظواهـر طبيعيّة (نصيّة قبل أبجديّة) مستغلَقة على معانيها راح يُدقّقُ فيها النظرَ يتغيّا تأويلَها وبلوغَ فهمِها، ومن ثمة السيطرةَ عليها بهَضْمِها معرفياً والانتفاع بنتَاجِها المعنويِّ الدّلاليِّ في صِداماتِه اللاحقة الممكنة مع عناصرِ محيطِه المجهولة. ويبدو أنّ هذا السبقَ لفعل القراءة تشرّبه الفكرُ البشريّ، تحت ضاغطة الحاجة، حتى صار سلاسلَ جينيّة تحكم سلوكَه عند كلِّ جديدٍ يجِدُّ من الظواهر، وتُمكّنه من حَدثِ تأويلِها بشكل متدرّجٍ من اللاوعي بها إلى الوعي بحدودِها إلى ما بعدَ الوعي بأنساقِ تكوُّنِها، أي: بلوغ التفكُّرِ فيها المنطقةَ التي تنفلتُ داخلها الرؤيا من أشـراطِ الواقع لتنفتحَ على المتوقّعِ حيث لا تحكُمُها، أسيجةٌ ولا يشكمُها حَبلُ المألوفِ المقيتِ من الدّلالاتِ.

* * *

جاء في «لسان العرب» عن ابن الأثير القولُ: «والمرادُ بالتأويلِ نقلُ ظاهرِ اللّفْظِ عن وَضْعِه الأصْليِّ إلى ما يَحتاجُ إلى دليلٍ لولاه ما تُرِكَ ظاهـرُ الـلّـفْظ»، ونتبيّنُ من هـذا حُـدودَ فعلِ الـمُؤوِّلِ، فهو يقوم بكشفِ الغامضِ من القولِ بُغيةَ استجلابِ (أو استحلاب) معناه بواسطة لفظٍ آخر غيرِ مستغْلَقٍ على الفهمِ، لا بل إنّ عملَه هو إباحةُ كُنْهِ المعنى الغامضِ لنصٍّ مّا أمامَ ذائقةِ مُتلقٍّ مّا بنصٍّ مّا شبيهٍ له. إذاً، ثمة حدثُ ولادةِ نصٍّ من نَصٍّ، وبالتالي ثمّة معنًى يكشِفُ عن معنًى، ثمة إضافةٌ إلى كَوْنِ الدّلالةِ، إضافةٌ

تختلفُ من قـارئٍ مُـؤَوِّلٍ إلى آخر، ومن طبيعةِ نـصٍّ إلـى طبيعةٍ آخـر عند نفسِ الـمؤَوِّل، ومن زمنِ تأويلٍ إلى غيرِه من أوقـاتِ النّاسِ. ولكن، هل نُبَرِّرُ بقولِنا هذا عدمَ موضوعيّة فعلِ النقد؟ سنحاولُ تقديمَ مشروعِ إجابةٍ، ونبدَؤه بتساؤلٍ مهم: أيُمكنُ تأويلُ نصٍّ مكتوبٍ ونحنُ لا نتوفّرُ على آلياتِ فهمِ اللغة؟ أيجوز اعتبارُ دلالةِ النصّ خارج لغته؟ نقولُ بلى، فالنصُّ، أيُّ نصٍّ، هو لغةٌ، واللغةُ منطِقٌ، والمنطِقُ مُتعالقةٌ مُعادَلاتيّةٌ يؤدّي حلُّ إحدى سلاسِلِها إلـى فتحِ عُقـدةِ الأخـرى، فلا يُوجدُ تأويلٌ صائبٌ والمؤَوِّلُ خارجَ دارةِ لُعبةِ الكتابةِ، بعيداً عن إصابةِ وحدةِ معنى المكتوبِ. ولْنَفْتَرِضْ أنّنا مَلَكنا ناصيةَ اللغةِ، هل يعني هذا أن القارئَ بمَنْآى عن الخطلِ في فهمِ مكتوبٍ مَّا؟ سنُجيبُ بقولِنا إنّ فعلَ القراءةِ هو أساساً فعلٌ باحثٌ دوماً عن الموضوعيّة، ينشُدُها من مَهْدِ بدايةِ قراءةِ النصّ إلى لَحْدِ نهايتِه، ما إنْ يقتربْ منها حتى تبدوَ له بعيدةَ المنالِ، فإذا عكَفَ عليها يطلُبُها آناءَ الليلِ فرّتْ منه أطْيافُها أطرافَ النهارِ من بابِ الانزياحِ السّهْلِ الذي تُبيحُه اللغةُ. ثمة مشكلةٌ إذاً، وإذاً ثمّةَ تأويلٌ!

* * *

«هُـوَ الّـذِي أَنْـزَلَ عَلَيْكَ الـكِتَابَ مِنْـهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنّ أُمُّ الكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْـغٌ فَيَتّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إلاّ اللَّهُ، وَالرّاسِخُونَ فِي العِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذّكّرُ إلاّ أُوْلُو الألْبَابِ» (آل عمران، الآية ٧).

* * *

ظاهرٌ أنّ الفتنةَ غيرُ التأويلِ، وأنّ التأويلَ غيرُ القتْلِ. فلا خوفٌ من قارئٍ يَهْتِكَ حُجُبَ النصِّ ويجتهدُ فيه طاقاتِه العرفانية ابتغاءَ تأويلِه، ولن يذهبَ فعلُه سُدًى، ولن يحزَنَ حُزْنَه على مضيعةِ لوقتٍ ما دام ثمة لذةُ طَلَبٍ متوهّجَةٌ ولذّةُ مطلوبٍ تَظَلُّ مؤجَّلةً أبداً، إذْ في تأجيلِها تمديدٌ في حياةِ النصِّ، وتجديدٌ في حياةِ قارئِه وهو ما يضمنُ أشـراطَ أدبيّةِ الأثرِ وقدرتَه على اختراقِ خطيّةِ الزّمنِ التخييليّ. لأنّ المعاني ليست بضاعةً معلَّبةً ملقاةً في النصوصِ، ولا حتّى على قارعة طرقاتِها، بل هي من تصفيفِ كفِّ القارئِ. فهو الفاعلُ في النصِّ وهـو صاحبُه أيضًـا؛ يهاجرُ إليه مُجَهَّزًا بجَهازٍ من الخبراتِ اللغويّة والفنيّة والقيَميّة، ويُعمِلُ فيه معاولَه زارعًا في أرضِه كلَّ انتظاراتِه، حتى إذا ربـتْ معنًى وتسامقت شـكلاً، عجّل بحصادِها. ولكنّ القـارئَ لا يحصد المعنى من النصِّ، بل يحصدُه بالنصِّ. لكأنّ النصَّ آلةُ القارئِ إلى المعنى ومفتاحُه إليه. لا بل لكأنّ المعنى، أيّ معنى، هو الشرارةُ الخاطفةُ التي تنشأ من تقاطعِ تاريخِ القارئِ مع تاريخِ النصّ، بوصفهما تاريخيْن غيرَ مكتملَيْن ومنفتحيْن على الآتي ولا يرغبان أبدًا في العودةِ إلى الوراءِ، بل إنّ المعنى جدلٌ حارٌّ بين خِبْرتَيْن: خبرةِ قارئٍ مَّا وخِبْرةِ نصٍّ مّا داخل جسدٍ لغويٍّ. وهل أدبيّةُ النصِّ إلاّ كيفيّةُ إدارةِ هذا الجدلِ، وضمانُ أسبابِ رواجِه وازدهارِه؟

المناهج النّقديّة الحديثة
قراءة في المضمون والتّطبيق

> د. إبراهيم الدهون الدهون - جامعة الجوف

تسعى هذه الورقة إلى التطواف السّريع على المناهج النّقديّة الحديثة؛ تعريفاً، وإعلاماً، كما تهدف إلى إبراز دور هذه المناهج في سبر مكنون النّصوص الإبداعيّة، وكشف تجلياتها الفنّيّة التي تلفت انتباه القارئ المبدع.

فالنّقد الأدبي هو فن التّمييز بين الأساليب، وتبيان مميزات العمل الأدبي وعيوبه، أو هو الحكم لصالح العمل أو ضده.

ومفردة: (نقد) في اللغة العربيّة، تشير إلى تمييز الدّراهم، وإخراج الزائف منها؛ ثم تطورت اللفظة بعد ذلك إلى الكشف عن محاسن العمل الأدبي ومساوئه، وقد نشأ النّقد مع نشوء الأدب أو بعده بقليل؛ فإذا اعتبرناه يسير مع الأدب؛ فنقصد أن الأديب حين ينتهي من كتابته للنّص الأدبي؛ يعيد قراءته؛ كاشفاً أخطاءه، مقوماً عيوبه الأولى.



وإنّ مناهج النّقد الأدبي وتحليل النّصوص متعددة وكثيرة، لم تأخذ حدّ الثبات، ودقة المصطلح، فقد تزيد وتنقص، وقد تتوحد وتتعدد تارة.

وقد حدث هذا التّعدد أكثر ما حدث في القرن التّاسع عشر، استجابة لعوامل عامّة، وبخاصّة في الحياة، والمجتمع، والفكر، والفلسفة، وتراكم الخبرات وتنوع الأدب الإنشائي.

وما حدث منها في القرن التّاسع عشر مضى أكثره إلى القرن العشرين، جمعاً وزيادة حيناً، ونقصاناً حيناً آخر، ويمكن القول: إنّ القرن عمل عموماً على تشذيب التّطرف في تلك المناهج، وبالأخذ منها بما هو في صميم العملية النّقديّة، وما يهب النّاقد سعة الأفق، وتعدد الزوايا التي ينظر منها إلى الأدب المبدع.

وتظهر إزاء هذا المناهج المتعددة دعوة إلى الانتقاء، ففي كلّ منهج شيء ينفع النّاقد، فليأخذ - إذاً- ما ينفعه من المنهج التّاريخي، والنّفسي، والاجتماعي، والبنيوي، وكما أنّ الوقفة عند النّص تحليلاً وتأمّلاً ضرورية، فإنّ الاستعانة بالمناهج الأخرى لاستجلاء النّص ضرورية أيضاً؛ ولذلك كان يسمّى هذا المنهج الانتقائي أو التّكاملي.

والمنهج لغةً: هو الطّريق الواضح؛ واصطلاحاً: هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر، ويتتبّعها للوصول إلى نتيجة؛ وبناءً عليه؛ فقد اعتمد النّقاد في نقدهم

للنصوص الأدبيّة على عدة مناهج نقديّة، ومن أهمها هذه المناهج:

١- المنهج التّاريخي

فالمنهج التّاريخي لـلأدب، هو المنهج الذي يصار فيه إلـى دراسـة الأديـب وأدبـه أو الشّاعر وشعره؛ من خلال معرفة سيرته، ومعرفة البيئة التي عاش فيها، ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشِّعري. وبعبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامّة والخاصّة التي مرَّ بها، وبدراسة النّصّ في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثَّـرت عليه؛ أي أنّ الأحـداث التّاريخيّة وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعِدة على تحليل النّصّ الأدبي وتفسيره.

ولهذا، نرى أنَّ هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التّاريخيّة والاجتماعيّة التي أُنتِجَ فيها النّـصّ، من دون الاهـتـمـام كثيـراً بالمستويات الدّلاليّة الأخـرى التي يكشف عنها هـذا النّصّ ودراسة مدى تأثيره على القارئ، بعكس النّظريات النّقديّة الحديثة، كالبنيوية والتفكيكية، اللتين أعطتا السّلطةَ للقارئ وجعلتاه سيدًا على النّصّ الأدبي لا ينازعه منازع.

ويتخذ المنهج التّاريخي- إذن- من الحوادث التّاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه، ويركِّز على تحقيق النّـصـوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب والشّاعر وحياتهما؛ فهو، في قول آخر، قـراءة تاريخيّة في خطاب النّقد الأدبـي تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبـي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته. أي أنَّ الـتّـاريـخ هنا يكون خادماً للنّصّ؛ ودراسته لا تكون هدفاً قائماً بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النّصّ.

إنَّ التّاريخية التي يقوم المنهج عليها، تأخذ من التّاريخ أضيق دلالاته، أي ارتباط الحدث بزمن، ومـن ثـمّ تقسيم الأدب إلـى عصور، وصفات كلّ أدب من كلّ عصر، وعلاقة هذه الصّفات بالصّفة الغالبة للعصر.

ويُعدّ المنهج التّاريخي أوّل المناهج النّقديّة الـحـديـثـة، ومـن أشـهـر الـنّـقـاد التاريخيين في الآداب الغربية: (سانت بيف) الذي اهتمّ بدراسة العبقريات، وردّها إلى عوامل: كالبيئة، والجنس، والـزمـان. أمّـا فـي الأدب الـعـربـي، فقد بـرزت مجموعة من اتباعه، نحو: طه حسين، وأحمد أمين، وشكري فيصل.

سمات المنهج التّاريخي ومميزاته

يمكننا أن نلحظ مميزات هـذا المنهج التي تُعدّ متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الإنساني الذي صاحب معطيات التفكير في كلّ العصور، ومنها الآتي:

١- المنهج التّاريخي في النّقد، شأن أي منهج حسّـاس، إذا فقد فيه صاحبه تـوازنـه، فقد خصائص نـقـده، وصــار مـؤرخـاً أو جمّاعةً للتاريخ، وصار النّصّ الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التّاريخ مادة للنقد.

ويقتضي أن يحدّد النّاقد منذ البداية علاقته بالتّاريخ، فصميم عمله هو النّصّ الأدبي بما فيه من العواطف والخيالات، والمشاعر، وهو يستعين بتاريخ العصر، ونظمه السّائدة على استجلاء النّصّ الأدبي. وما خبأه الزمن وراء حروفه، وكذلك العلم بما تضمن من إشارات

لمواقع وأحداث وأعلام، وغير ذلك من آثار واقعية يمكن معرفتها بمساعدة التّاريخ.

٢- إنَّ المنهج التّاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبيّة في إطار تاريخي زمني - أي إطار وعي بحركة التاريخ- وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج.

٣- تبعاً لذلك فإنَّ المنهج التّاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية، وتتبع دقيق لحركة الزمن، وما فيه من معطيات يمكنها أن تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النّصّ الأدبي. ولعلّ عنايته أحياناً بالطّابع التّحليلي يبرز مظهر ذلك الوعي؛ فالنّاقد التاريخي قد يلتفت إلى النّصّ الأدبي، ويحلّله في إطار إحصائي أو بياني أو حتّى جمالي؛ ليصل في النّهاية إلى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط بين استخدام تلك المقاييس اللّغويّة (التّحليليّة) وبين العصر الذي وجدت فيه، وبين المؤلِّف الذي تأثر بذلك العصر، فاستخدم تلك المصطلحات اللّغويّة. ولهذا، نجد المنهج التّاريخي مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمناهج النّقديّة الأخرى، على الأقل من هذا الإطار.

٤- المنهج التّاريخي معني بمستويات النّقد وأطره؛ لذا، فهي تستخدم كلّ مراحله المتمثلة في التّفسير، والتأويل والتقييم، والحكم، نظراً لعنايته الجادة بالنّصّ كرؤية واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلّف دوره المحلّل في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في العملية النّقديّة.

٥- يظهر المنهج التّاريخي الأدبي، وكأنّه ولاية خاصّة في حقل التّاريخ: أي إنّه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة التي غالباً ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقوه؛ فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب محدداً علاقاته بكافة الأطر الاقتصاديّة والسّياسيّة، والثقافيّة، لتبيان ما فيها من عوارض أو إشارات تنم عن عقلية نقدية ما.

٦- المنهج التّاريخي: منهج فرعي: يختص بالتوفيق في الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التّاريخي التي يتكون منها حياة الأدباء وإنتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى إحياءها من خلال المقتطفات أو يقوم أمام تراكم الوقائع بإطلاق المعايير، والقواعد التي تحكم بيئة الأدباء وسيرتهم الذاتية.

٧- وعلى مستوى ضيق فإنَّ المنهج التّاريخي الأدبي يتتبع الأعمال الأدبيّة من حيث إقرار النّصوص والوقائع والأحداث فيها، فهو يدرس المخطوطات، ويقارن الطبقات، ويدقق في التّصويب النّهائي للنّص، إضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعيّة المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدّد خصائصه، ولا شك فإنَّ معطياته قد لا تعطي كلّ الثمار المرجوة في الحركة النّقديّة، فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النّصّ من الخارج، والوقوف على المغزى الواقعي، الذي قد لا يكشف لنا أحياناً رؤى النّصّ، المتمثلة في التّحليق، والخيال، والبعد المثالي، الذي تفضيه مشاعر المؤلّف: (المبدع) حينما يغدو كطائر محلّق، يرتشف نسمات الهواء.

بيد أنّ لكلّ منهج ربّما تظهر مجموعة من

العيوب التي تحدّ من إبداعه، والمنهج التاريخي كغيره من المناهج التي برزت فيها عيوب، ومن عيوبه:

١- الاستقراء النّاقص حيث الاعتماد على المنعطفات الكبرى في التّاريخ والظواهر الفذّة.

٢- الأحكام الجازمة، وبخاصة فيما يتعلق بالمسائل التّاريخيّة القديمة التي ليس لدينا مستندات عنها.

٢- المنهج الاجتماعي

النّقد الاجتماعي، هو ذلك النّقد الذي يعتمد على نظريات علم الاجتماع. ولعلّ النّقد الماركسي، هو أكثر أشكال النّقد الاجتماعي انتشاراً، وهو يهدف إلى بيان طريقة تحديد الأثر بواسطة المجتمع الذي يظهر فيه، وله طرق متنوعة في دراسة الأثر.

- الأساس النظري للمنهج الاجتماعي

لعلّ الفلسفة التي قام عليها هذا المنهج الاجتماعي، هي:

أ- الفلسفة الجدلية الماديّة، وهذه الفلسفة تعتمد مرتكزات محددة، وهي الجدل (الديالكتيك)، والنّظريات العلميّة.

ب- الجدلية الماركسية: تعتمد هذه الجدلية فكرة محددة، هي: أنَّ المجتمع البشري يتطور بسلسلة من التناقضات التي تشمل جميع مناحي الحياة: السّياسيّة، الاجتماعيّة، الاقتصاديّة، والثقافيّة والفنيّة.

ج- فكرة التّطور: تتخذ طابعاً تصاعدياً ومستمراً وبدورات: (حلقات مقفلة)، تتحدد بعلاقة الكم مع الكيف، وأنَّ هذا التّطور ليجري بشكل مستقيم وخطي؛ فمفهوم نقض النّقيض نفسه يعبّر عنه بالشكل الحلزوني المتعرج الذي يسير فيه التّطور.

كما تقوم فكرة المنهج الاجتماعي على دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع، وأقدم من تناول، وحاول رسم بناء نظري وفلسفي للعلاقة بين الأدب والمجتمع، يعود إلى المفكر الايطالي: (فيكو)، ثمّ جاء بعده كثير من الباحثين والدّارسين، وقد خلص أحد الباحثين إلى مفاهيم أساسيّة في المنهج الاجتماعي تمثلت في:

١- التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعيّاً.

٢- جدلية العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي من حيث التأثر والتأثير.

ويمكننا القول: إنَّ المنهج الاجتماعي، هو الذي تبقّى في نهاية الأمر من المنهج التّاريخي، وانصب فيه كلّ البحوث والدّراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التّاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي، يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي.

ومن الباحثين العرب الذين نهجوا هذا المنهج، أو قاربوه في دراساتهم للشعر الجاهلي، أحمد سويلم في كتابه: (شعرنا القديم؛ رؤية معاصرة)، وإحسان سركيس في كتابه: (مدخل إلى الأدب الجاهلي).

٣- المنهج النّفسي

لقد جاء المنهج النّفسي كرد فعل على تطبيق القوانين الجبرية في الطبيعة على الأدب، وأنَّ هذه القوانين أفسدت الذوق والأدب والنّقد، وأساءت

إليها جميعاً، وقد تزامن هذا مع نمو الدِّراسات النّفسيّة على يد فرويد.

- الأساس النّظري للمنهج النّفسي

يستمدّ النّقد النّفسي معالمه من النّظريات النّفسيّة التي يعتمد عليها، وهذه النّظريات هي أطروحات فرويد، وغوستاف يونغ.

أ. أطروحات فرويد: تهدف إلى تحديد شخصية الفرد ودراستها من خلال التّحليل النّفسي

أمّا القصور الفرويدي في تفسير النّقد الفني والأدبي، فإنّه يتمثل في إصراره على إرجاع العمل إلى القوى المكبوتة، وتفسير الحقائق المرئية على أنّها تمثل حقائق أخرى، إضافة إلى الطّابع الفردي لأطروحاته التي تتعامل مع الفرد بشكل أساسي دون ارتباطه بالمجموع.

ب. أطروحات يونغ: إنَّ يونغ هو أحد تلامذة فرويد، تعامل يونغ مع اللاشعور الجمعي واستنبط منه فكرة النماذج العليا التي حلّت محل الرموز الفرويديّة في تفسير اللاوعي الفردي.

عيوب المنهج النّفسي

١- الأدب والفنّ عند هؤلاء حصيلة نفوس شاذة، والواقع أنَّ الأديب ليس كائناً شاذاً بل وتر أمته الحسّاس.

٢- أنّهم يهتمون أولاً، وقبل كلّ شيء بالأديب، ولا يهتمون بالنّصّ كثيراً، وهم يدرسون النّماذج الأدبيّة على أساس أنّها نماذج بشريّة.

٣- لقد تحوّل تحليل النّصّ عندهم أو عند بعضهم - على الأقل- إلى صورة من الاستنباطات الذاتيّة الواسعة، التي تردّ إلى آراء وعقد عامّة، كعقدة نفسيّة، ونرجسية، أو عقدة أُوديب.

أمّا الدّراسات العربيّة في المجال النّفسي، فقد كانت كثيرة وجمّة، ويمكن الإشارة إلى أمثلة تظهر مدى اتّساع الدِّراسات والبحوث وتطبيقها للمنهج النّفسي، أمثال محمّد خلف الله في كتابه: (من الوجهة النفسية في الأدب)، ومحمّد النويهي في كتابه: (عن أبي العلاء المعري).

٤- المنهج البنيوي

إنَّ حجر الزاوية للمنهج البنيوي مجموعة من المبادئ اللّغويّة الأولية لعالم سويسري، هو: (فرديناند دي سوسير) استطاع أن يؤسس مدرسة لغويّة حديثة، أصبحت تعدّ رائداً للعلوم الإنسانيّة.

والمبدأ الأساسي في تيار الفكر البنائي، هو الرؤية الثّنائيّة المزدوجة للظواهر، ومن جهة أخرى يدعو إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائيّة للكشف عن علاقاتها التي تحدّد طبيعة تكوينها، وأهم هذه المقابلات:

١- ثنائية اللّغة والكلام.

٢- ثنائية المحور التّوقيتي الثّابت والزمن المتطور.

٣- ثنائية الصّوت والمعنى.

ويصف أحد زعماء البنيويّة بأنّها حلّ الشّيء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق إلى معناها، ثمّ تركيبه مرّة أخرى حفاظاً على خصائصه.

وهكذا، نصل إلى البنائيّة التي تؤكد على أنّها تتميّز بثلاث خصائص، هي تعدّد المعنى، والتّوقف على السّياق، والمرونة.

ويتفق الباحثون أيضاً على أنَّ البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأنَّ هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية وعلى علاقتها بالكلّ من ناحية أخرى، ولكنَّ

النّشاط البنائي لا يعتمد على مجرد العمل بهذه الإيحاءات، ويؤكد (ليفي شتراوس) أنّ محاولات البنائيّة لاكتشاف النّظام من الظواهر، لا ينفي أن تصبح إدخالاً للواقع في نظام جاهز مسبق، وإنّما تقتضي إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه، وصياغة نماذجه هو لا بأشكال تفرض عليه.

ويظلّ هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبيّة ودراسة علائقها والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية تولدها، وقد أطلق البنيويون شعار: (موت المؤلف) لكي يضعوا حدّاً للتيارات النّفسيّة والاجتماعيّة في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النّصّ ذاته بصرف النّظر عن مؤلفه.

أمّا فيما يتصل بثقافتنا العربيّة، فقد مثّل التيار البنيوي منطلقاً لِتحديد الخطاب النّقدي في العالم العربي عبر الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي، وأبرزها مدرسة فصول في مصر، ومجموعة الشّبان النشطين في مجال النّقد والتّرجمة والتّأليف، مثل: كمال أبو ديب، وعدنان حيدر، وصلاح فضل، وجابر عصفور.

أُحادية المنهج

إنَّ سيطرة منهج واحد في أي دراسة نقديّة غالباً ما تكون نتيجة لأحد سببين: إما أن هذا المنهج هو في حد ذاته موضة العصر، وإما أنَّ النّاقد قد انبهر بأدوات هذا المنهج الجديد فأعجبته فطبّقها على النّصوص ودعا الآخرين إلى تطبيقها.

وأنَّ هنالك شبه إجماع من النّقاد على ضرورة رفض الأحاديّة في المنهج، ومن ثَمّ ضرورة أن يوسّع النّاقد رؤيته، كما أنَّ من الواضح أيضاً أنَّ كلّ من وقف ضد الأحاديّة في المنهج من الضروري أيضاً أن يكون من المؤمنين بتعاون المناهج النّقديّة، وأن يسند بعضها بعضاً، حتّى لو كان هذا التّعاون، وهذه التّسانديّة تقوم على منهجين نقديين -على الأقل -مختلفين.

أحدهما: خارجي، والثاني داخلي، ويبدو أنَّ فشل المنهج الواحد في الدّراسة- وبصيغة أخرى- فشل الأحاديّة يعود لأسباب مختلفة، منها ما يتصل بطبيعة النّصّ الأدبي ذاته، ومنها ما يتصل بتهافت وضعف المقاربة النّقديّة، خاصّة إذا ادّعت لنفسها القدرة على القول النّهائي في العمل الأدبي.

أمّا ما يتصل بطبيعة النّصّ الأدبي ذاته، فهذا أمر واضح، فإذا كان من المعهود أنَّ الشِّعر خاصّة والأدب عامّة، له القدرة على التهام كلّ المعارف، واستيعاب شتى العلوم، فالشِّعر نفسه، بوصفه فنّاً لغويّاً له تشكيله الخاص، وعالمه الفريد يتأبى على أية محاولة تتعسف في اختزال كلّ ما فيه من خلال منهج نقدي واحد، فهو إذا كان ينتمي إلى عالم الفنّ في حدِّه، فإنّه تتوزع انتماءاته - أيضاً - عوالم أخرى، منها المجتمع الذي نشأ فيه الشّاعر، وخضع لتقاليده الاجتماعية والفنّيّة، ومنها نفس المؤلِّف الثائرة الفائرة، ومنها التّاريخ، نشأة الشّاعر، والعوامل المؤثرة في توجيهه أدبيّاً.

ومهما ادّعت أية دراسة، ومهما كان المنهج الذي اختطته لنفسها من قدرة، وكفاءة منهجية في قتل النّصّ تحليلاً وتأويلاً، فإنَّ ذلك لا يلغي حقيقة، ولا يجب أن تغيب عن أعيننا وهي أنَّ الدّراسات هي التي تموت، وتبقى النّصوص حيّة لا تعرف الموت، ذلك؛ لأنَّ الفنّ أعظم من مفسريه.

وأمّا ما يتعلق بالمنهج الأحادي نفسه، فإنّ اجتماع النّقاد على أن سبب رفضهم الأحاديّة النّقديّة سبب واحد لا ثانٍ له، هو ضيق النّظرة

الذي يحتّم في النّهاية وجود نتائج نسبية يسهل نقضها، حتى النّقاد الذين وقعوا أسيري الأحاديّة في نقدهم التّطبيقي، يجدون أنفسهم مضطربين عند التنظير من أشدّ محاربي المنظور الأحادي في النّقد، واعين إلى التّعددية، ومد آفاق الرؤية النّقديّة بعيداً لتجاوز هيمنة منهج بعينه وانفراده بالنّصوص؛ ومن هنا، ظهرت دعوات النّقاد إلى التّكامليّة.

المنهج التكاملي

إنَّ المنهج التكاملي يجمع المناهج جميعاً، فهو لا يأخذ النتاج الأدبي بوصفه إفرازاً سيكولوجياً محدّد البواعث، معروف العلل، فهو يتعامل مع العمل الأدبي عينه، غير رابط علاقته بنفس قائله، ولا تأثيرات قائليه بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنّيّة المطلقة غير مقيدة بدوافع البيئة والجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامّة بأثرها في التّوجيه والتّلوين.

يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتّاريخ، وإنّه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرّقها في غمار البحوث التّاريخيّة أو الدّراسات النّفسيّة، وأنّه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنّه أحد مظاهر النّشاط النّفسي وأحد مظاهر المجتمع التّاريخيّة إلى حد كبير أو صغير.

والمنهج التكاملي ذو رؤية شمولية، يحلّق نحو الكمال والمطلق بجناحين لا يستغني عن أحدهما، المثالية والواقعية، من أجل اتخاذه مكاناً وسطاً، يجمع الدّلالة الكلية الظاهرة والدّلالة الكلية المضمرة.

وأنّ التّكامليّة التي تجمع داخلها شتى المناهج الخارجيّة والدّاخليّة في مزيج متجانس تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبيّة، وتقويمها تقويماً كاملاً لهذا يدرس المنهج التّكاملي النّصّ الأدبي دراسة شاملة، وسيكون من أهم أهدافه تحديد نوع العمل، وعوامل بقائه، وأسرار جماله، وقوته ثمّ علاقته بالآثار الأدبيّة العالميّة، ويحدّد النّاقد في هذا المنهج أيضاً خصائص الأديب الفنّيّة، ويتعرّف من خلال آثاره على اتّجاهه الأدبي، وعلى قيمه التّعبيريّة والشّعريّة.

نموذج تطبيقي على المنهج النفسي في الأدب العربي

لا نقصد في الأدب النّفسي اتخاذ الأدب مرآة للدلالة على نفسيّة صاحبه على طريقة (سانت بيف)، وإنّما نقصد الاستفادة من عالم اللاشعور في اتّجاهات فنيّة إيحائيّة خاصّة، تقودنا إلى الدّخول في النّصّ الأدبي، وفك الشّيفرة.

فالصّورة الأدبيّة ليست إلا توظيفاً دلالياً لعالم اللاشعور، وعالم الرغبات المكبوتة الفرديّة واللاوعي الاجتماعي، لهذا يعدّ تحويل الصّور الذاتيّة والفرديّة من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانيّة عامّة في عالم الشّعور إبداعاً أدبيّاً يكشف قدرة الشّاعر أو الأديب، مع التأكيد على دلالة ذلك في صدق الشّاعر للتصوير، ثمّ إظهار الاستجابة للجمهور.

فالكبت العاطفي كما يرى فرويد يقع المرء منه فيما يشبه الحصار، ويتبعه حتّى إنَّ الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار، فتبذل جهداً تسعى فيه إلى التّعويض، فالشّاعر يحول هذه الطّاقة المكبوتة إلى عمل فني أو أدبي يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي، فيتحقق التّطهير الذاتي من عمل فني اجتماعي.

لنأخذ مثلاً على ما سبق تجربة قيس بن الملوح على حسب ما ورد إلينا من شعره، نجده قد حال الاستعاضة عن حرمانه من ليلى، وذلك بوصف جمال الطبيعة، وبخاصّة جمال الظباء في شعره، وقد أدرك ذلك بفطرته حين قال:

فما أُشْرِفُ الأَيْفاعَ إلاّ صَبابَةً
ولا أُنْشِدُ الأَشْعارَ إلا تَداوِيا

لأجل هذا التّداوي والتّنفيس كان قيس مولعاً بالتأمّل في جمال الظباء، وبوصف هذا التأمّل في شعره، وبفك الظباء من إسارها حين تقع في شراك الصّيد، وبحمايتها من اعتداء الحيوان عليها، لذلك تراه يقول:

أَيا شِبهَ لَيلى لا تُراعي فَإِنَّني
لَكِ اليَومَ مِن بَينِ الوُحوشِ صَديقُ

وَيا شِبهَ لَيلى أَقصِرِ الخَطوَ إِنَّني
بِقُربِكَ إِن ساعَفتِني لَخَليقُ

وَيا شِبهَ لَيلى رُدَّ قَلبي فَإِنَّهُ
لَهُ خَفَقانٌ دائِمٌ وَبُروقُ

وَيا شِبهَها أَذكَرتَ مَن لَيسَ ناسِياً
وَأَشعَلتَ نيراناً لَهُنَّ حَريقُ

وَيا شِبهَ لَيلى لَو تَلَبَّثتَ ساعَةً
لَعَلَّ فُؤادي مِن جَواهُ يُفيقُ

فَما أَنا إِذ أَشبَهتَها ثُمَّ لَم تَؤُبْ
سَليماً عَلَيها في الحَياةِ شَفيقُ

فَعَيناكِ عَيناها وَجيدُكِ جيدُها
سِوى أَنَّ عَظمَ الساقِ مِنكِ دَقيقُ

والأبيات السّابقة تعكس الحقائق الكامنة في نفس قيس من خلال قوله:

أبى أن تبقى لحي بشاشة فصبراً
على ما شاءه الله لي صبرا

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

فيا ظبي كل رغداً هنيئاً ولا تخف
فإنك لي جارٌ ولا ترهب الدهرا

وعندي لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الهبرا

فما راعني إلا وذئب قد انتحى
فأعلق في أحشائه الناب والظفرا

نلحظ أنّ قيساً نقل في هذا المشهد الصّحراوي صورة نفسية لمأساته هو، فليس الغزال هنا سوى ليلى التي يحرص كلّ الحرص على أن تعيش بجانبه، ولا ترهب الدّهر في كنفه ورعايته، ينعم هو بوصالها غير المشوب في عيش رغد هنئ، وتعتز هي بفروسيته وشجاعته، وليس هذا الذئب هو وحش الصّحراء، ولكنه لا شعورياً ورد غريمه الذي افترس أعزّ أمانيه، وترك في نفسه وتراً لا يشفى، يتطلع أبد الدّهر إلى إدراكه.

لهذا، يجد قيس الراحة بقتل الحيوان، وبرؤية سهمه يغوص في مهجته وقلبه، ففي القتال شفاء جوى حبيس، يتجاوز مجرد صيد ذئب في الصّحراء، ثمّ يعود قيس فيؤكد هذا الوتر الذي يقضّ مضجعه ويمني نفسه دائماً بنبله، فقد كرّس حياته العاطفيّة من أجلها، ففي هذا الشّعر تمثيل لعواطف قيس الذاتيّة وتسامٍ بها، إنّه تعبير عمّا عجز عن تحقيقه في واقع حياته، ولا بدّ في هذا التّسامي النّفسي من أن يكون الشّاعر قد عانى التّجربة التي تشف عن مكنون نفسه.

المناهج النقدية إلى أين؟

المنهج الأسطوري أنموذجاً

> د. سناء الشعلان - الجامعة الأردنية - الأردن

ليس من حق أحد أن يعرض على النص الأدبي قراءة واحدة، زاعماً أنها سبرت كل ما في النص، كما لا يحق لأحد أن يلوي عنق النص لإخضاعه لمنهج بعينه، وكل ما يمكن أن يُقال إن العصر الحديث يضج بالمناهج الأدبية، التي تعرض أدواتها وإمكاناتها، في سبيل تكوين آلية قادرة على تقديم تفسير يصوغ نفسه أمام الباحث والقارئ.

والمنهج الأسطوري من تلك المناهج النقدية، التي قدمت نفسها أداة تملك مفاتيح النص الأدبي، وأياً كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يُراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً يدعون إليه، واستطاع أن يقدم تفسيرات وتخريجات مقنعة للنصوص التي عالجها.

المنهج الأسطوري في قراءة الأدب

المتتبِّع للدراسات النقدية العربية الحديثة، لا سيما منذ سبعينيات القرن العشرين، يجد اتجاهاً ملحوظاً نحو المدرسة الأسطورية، ومنها انطلاقاً إلى ما يُسند بالدراسات الأسطورية، وصولاً إلى المدخل الأسطوري في قراءة الأدب،وهو خطوة من الخطوات

نحو مزيد من الفهم النقدي، الذي يُفضي بالباحث إلى نتائج جيدة، ما دام مخلصاً له، مقبولاً في تطبيقه بعيداً عن الاعتساف في الوصول إلى نتائج خصص لها فرضيات مسبقة من دون دراسة النص من داخله.

والطريف في الأمر أنّ بعض المتحمسين لهذا المنهج من النُقاد العرب يزعمون أنّ له جذوراً في النقد العربي القديم، وإن كانت جذوراً لا



تحاول تقديم تحليل أو تفسير، وذلك في محاولة الجاحظ عندما قال: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحاً أن تكون الكلاب هي المقتولة»[1]، فالجاحظ يرى أنّ ذلك ليس له حكاية عن قصة بعينها، ولكنّه كان من عادة الشعراء على الرغم مما توحي به الكلمة من التكرار، ولو أنّ الجاحظ كان يملك مادة يمكن أن تقدّم تفسيراً أو تجلو غموضاً، لاستطاع أن يقدّم تعليلاً أسطورياً لهذه الظاهرة التي استطاع أن يقدّمها من جاء بعده من النُقاد الذين تبنّوا المنهج الأسطوري في دراستهم للأدب الجاهلي شعره ونثره.

والمنهج الأسطوري في النقد الأدبي يتكئ على أطروحة مركزية، وهي: الأوثيات أو الأنماط

الأولى أو النموذج البدئي، التي صاغتْ مرجعيتها الأســاس من العمود الفقري لمفهوم الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي التي أطلقها يونغ في التحليل النفسي، التي تتلخّص في أنّ هناك أنماطاً أوّلية ما تزال تمارس تأثيرها منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

مفهوم المنهج الأسطوري

فالمنهج الأسطوري هو ذلك المنهج الذي يتخّذ من الأدوات الأسطورية والإنثروبولوجية والتاريخية والأثرية أداة في تفسير النّص الأدبي وفكّ أســراره، وفهم مراميه، وإدراك غايته ورسالته. ولكي نفهم دلالة مصطلح المنهج الأسطوري، لابدّ أن نشير إلى معنى المنهج ومعنى الأسطورة.

فالمنهج كلمة يستعملها أفلاطون «بمعنى البحث أو النظر أو المعرفة، كما نجدها كذلك عند أرسطو أحياناً كثيرة بمعنى بحث، والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدّل على الطّريق المؤدّي إلى الفرض المطلوب خلال المصاعب والعقبات، ولكنّه لم يأخذ معناه الحالي، أيّ بمعنى أنّه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة في العلم إلاّ ابتداءً في عصر النهضة الأوروبية»[١].

ويُعدّ النقاد الغربيون من أوائل المشتغلين بهذا المنهج أمثال: مود بودكين[٢]، ووليم تروي، وفرنسيس فيرجسون، أمّا الناقد الكندي نورثروب فراي فقد أرسى دعائم هذا المنهج في كتابه (تشريح النقد) الصادر عام ١٩٥٧[٣]، وقد صدر فراي في محاولته لوضع دعائم هذا المنهج من مفهوم الـ (ميثة) التي تعني الأسطورة في حالتها الأولى ذات الوظيفة الطقسية المتّحدة بها، قبل أن تتحوّل، بفعل الممارسة، وتغدو ما سُميّ لاحقاً بالأسطورة[٤].

وقد خلص فراي في كتابه إلى أنّ هناك أربع (ميثات) أساسية، كلٌّ واحدةٍ منها تعبّر عن فصل من الفصول الأربعة في دورة الطبيعة، وكلّ منها تنتج جنساً أدبياً بعينه فـ (ميثة) الربيع تنتج الكوميديا/الملهاة، و(ميثة) الصيف تنتج الرومانس/الرواية، و(ميثة) الخريف تنتج (التراجيديا/المأساة)، و(ميثة) الشتاء تنتج (الهجاء أو السخرية)[٥]. وبناءً على دراسة خصائص كلّ (ميثة)، وما يتمخّض عنها من أشكال أدبية كوّن فراي تصوّراً خاصاً مفاده أنّ لا فرق بين الأدب والأسطورة، لا سيما في النوعية سوى فرق قليل في الشكل[٦]، وهو فرق يتمحور في الانزياح الذي ينتجه النص الأدبي عن الأسطورة الأصل. ولذا، (فالميثات) منذ سوفوكليس إلى الآن لم تتغيّر، وما الأدب سوى تنويعات عليها، ولا جديد يبدعه الأدباء، الذين يظلّون أسرى الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة[٧]، وفي ضوء حكم كهذا، تتقزّم مهمة الناقد لتصبح وَفْقَ رأي فراي محاولة اكتشاف درجة الانزياح التي ينتجها النص عن مصدره الأسطوري[٨].

يبدو أنّ المنهج الأسطوري قد رُفد بروافد عدّة جعلته ينضج، ويستوي بصورته الأخيرة على يدي فراي، فقد استفاد من المفاهيم الأنثروبولوجية التي نادى بها تايلور، تلك التي تؤكد أهمية الإرث الثقافي، وممّا أثبته فريزر من أنّ الأصل الذي تمثّله الطقوس الأسطورية سيظل باقياً في الذاكرة الجمعية[٩]، كما أنّ المنهج الأسطوري قد أفاد من نتائج الدراسات الرمزيّة التي قام بها فيكو وهيردر لرصد

العلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة[10]، فضلاً عن الإفادة من مقولات الفلسفة الرمزية التي وضعها كاسيرر عن علاقة التشكيل الميثيولوجي بالتشكيل اللغوي[11].

وقد لقي المنهج الأسطوري صدىً طيباً عند النّقاد العرب، ومن أمثلة ذلك دراستا ريتا عوض (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) ١٩٧٨م، و(أدبنا بين الرؤيا والتعبير) ١٩٧٩م، ودراسة علي البطل (الصورة في الشعر العربي) ١٩٨١م.

ويعدّ نصرت عبدالرحمن من أتباع المنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي القديم، وقد تمثّل ذلك في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث) ١٩٨٢م، وقد درس مصطفى الشورى كذلك الصّور التي تشكّلت عند الشعراء العرب الأقدمين من المادة الأسطورية في دراسته (الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري) ١٩٨٦م، في حين علّل أحمد النعيمي شيوع الصورة المقدّسة للحيوان بامتدادات أسطورية قد ضاعت أصولها، وذلك في دراسته (الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام) ١٩٩٥م، أمّا حنّا عبّود فقد توصّل عبر المنهج الأسطوري إلى أنّ ثمّة مطابقة بين أقدم شاعر أوغاريتي وأحدث شاعر سوري، وذلك في دراسته (النظرية الأدبية الحديثة والنّقد الأسطوري) ١٩٩٩م، ونرى كذلك التفسير الأسطوري يحضر في تفسير بعض القضايا والظواهر والصور الأدبية في دراسة إبراهيم عبدالرحمن (الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية) ١٩٨٠م، ودراسة مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم) ١٩٨٧م، ودراسة عبدالقادر الرباعي (الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق) ١٩٩٥م، ودراسة ريتا عوض (بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرىء القيس) ١٩٩٢م، وغيرها الكثير من الدراسات التي يضيق عن ذكرها المكان.

والطريف في أطروحات المنهج الأسطوري في نقد الأدب أنّها «تحمل في أحشائها فكرة فنائها بنفسها، فكلمة (Myth) التي عدّها فراي الأصل الذي تنبثق الأسطورة عنه، تعني الكلام المنطوق، الذي لا يحيل إلى قيمة أدبيّة؛ لأنّ من أهم شروط الأدب أن يكون مدوّناً، بمعنى أنّ (الميثة) سابقة على الأسطورة، ولا يمكن عدّ الأخيرة أصلاً، بل فعالية إنسانية جديدة، تفضي، حسب قانون التطور، إلى فعاليات غيرها»[12].

والمنهج الأسطوري «يتطلّب قراءة دقيقة للنّص، لكنّه يُعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالي، ويبدو أقرب إلى علم النفس؛ لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور، فهو عرض لطراز حضاري رئيس ذي أهمية كبيرة للإنسانية في العمل الأدبي، ويعكس العناية المعاصرة بالأسطورة»[13].

وبذلك فإنّ المنهج الأسطوري يؤطّر «الأدب خاصة، والإبداع عامة، في مجال ضيق، لا يستوعب مصادر الأدب، وتنوّعها وتحولاتها، وفراي لا يكتفي في هنا المنهج بنفي الواقع والإجهاز على دوره في عملية الإبداع، فحسب، بل يسلب هذه العملية كلّ صلة بشرطها التاريخي الجمالي»[14] على الرغم من أنّ أيّ نص أدبي هو وريث لكلّ الظواهر الإبداعية السابقة له، لكنّه يضطلع بدور خلّاق في تكريس تلك الظواهر

والسمات الإبداعية، في حين يشكّل وجوده وإبداعه حالة إبداعية جديدة لها خصائصها المميزة على الرغم من أنّ أي تشابه مع تجارب إبداعية سابقة[١٥]. وإن تكريس مقولة إنّ الأدب كلّه أسطورة منزاحة عن أصولها الأولى عند القائلين بطروحات المنهج الأسطوري، تنزع عن الإبداع فضيلته، وتكرّس انصياع الإبداع لمقاييس ثابتة، وهذا ينفي كونه مادة نشطة تتجدّد بتجدّد الأسئلة والإجابات[١٦].

واعتماداً على كلّ ما سبق، لا تعترف القراءة الأسطوريّة للأدب بالخصوصية القومية أو المحلية للإبداع، فالتنويعات القومية التي تمايز بين أدب أمّة وأخرى، أو بين أدب شعب وآخر ليست في رأي فراي وأتباعه سوى «أصباغ لا أوضاع»[١٧] وإنّما ذلك مردّه إلى إحساس الناقد بأنّ المعاني العميقة التي تمتدّ إلى ما وراء النتاج الواحد، إنّما توجد في رموز النماذج الأولية التي يضطر الأدباء إلى الرجوع إليها اضطراراً[١٨]، وما دام المرء يكرّرها، فهي تمثّل مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية، فهي رسالة مرسلة من النّفس إلى النّفس، وهي لغة فنية تمكننا من معالجة الواقع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية[١٩].

ويردّ أتباع القراءة الأسطوريّة للأدب قائلين «إنّ إمكانيات أيّة أسطورة لا يمكن أن تُستغلّ إلا إذا أُتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم، فليست الإقليمية بالفيصل في تقييم التعبير، فضلاً عن أنّ الأساطير في بدئها كانت لجدود، وهؤلاء ورّثوها للحفدة، وكوننا نلمح في أساطير الشعوب جانباً من شخصياتهم، فذلك لا يعفينا قط من تأكيد علائق قديمة في هذه الأساطير»[٢٠]، وبذلك لا فرق بين الاستعانة بأسطورة فينيقية أو هندية أو مصرية، وإنّما «يلزم الفهم والتمثّل، وفهم الموقف المعاصر، وإذابته في شبيهه الأسطوري، ليكون الكلّ الذي يُعطي الإحساس بالصدق التلقائي»[٢١] وبذلك يكون التفسير الأسطوري أقرب تفسير؛ «لأنّه يرتبط بالأعماق أو باللاوعي الجماعي الذي يساعد على معرفة النفس»[٢٢]، وأطروحات فراي في هذا المجال أغلبها تأملية لا تحليلية، الأمر الذي يبتعد بها عن الدرس العلمي، ويجعلها قريبة من التأويل الذي لا سند نصّياً أو مسوّغات كافية له؛ بل إنّ يونغ نفسه كان متحفّظاً على أن تمثّل أطروحته في الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي الأساس النظري للتطبيق على الأدب كما فعل فراي فيما بعد[٢٣]. إلاّ أنّ هذه القراءة لا تتقيّد حتماً بأساطير معينة، بل إنّها تحاول أن تكشف أنماطاً أساسية تتّسم بحضورها المستمرّ في حضارة معينة[٢٤].

والحقيقة أنّه على الرغم من ازدياد عدد المشتغلين بهذه القراءة إلاّ أنّ عدد الناقدين الطاعنين بها يزداد، ومن أبرز الاعتراضات الرئيسة على هذا المنهج هو أنّه لا يؤدي -حسب رأي المعترضين- إلى تقييم الأدب بقدر شرحه الأساس الذي يجعل بعض الكتابة تروق للناس، وأنّ شهرة محترفية متأتية في أكثرها من براعتهم، وليس من شرعية ما يقولون وصحته[٢٥]، وهذا الاعتراض الأخير جعل الناقد الأمريكي مالكولم كاولي يقول بسخرية حاملاً على هذا المنهج وعلى تفسيراته: «إنّ الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار الأرواح أو حفلات السّحر، فما أن يلفظ الناقد كلماته السحرية هازّاً عصا المشعوذين حتى يتحوّل كلّ شيء إلى شيء آخر»[٢٦]، وإن كان أنصار هذه

القراءة يردّون شكوك المهاجمين بتحديد معايير للحكم على موضوعية منهجهم، تتلخّص في الخلو من الانطباعية، والتوثيق، وتماسك المنهج وتكامل الرؤية[٢٧]، وبذلك لا يترك المنهج في تفسيراته وتحليلاته مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، ولكن في حال الافتقار إلى هذه العناصر جميعاً، فإنّ القراءة تنتهي إلى الانطباعية، ومن ثم إلى اختلال القراءة، وضعف نسيجها[٢٨].

كما أنّهم يحتسبون بطريقتهم هذه نقطة مهمة، وهي أنّ طريقة كهذه تعمل على إعادة إنسانيتنا، وتؤكدّ أنّنا أعضاء في جنس بشري قديم، تتصارع عنده العمليات الواعية مع غير الواعية[٢٩].

«إضافة إلى أنّ معرفة الأنماط البدائية كسب لعناصر ومواد نقدية جديدة تغني العناصر النقدية القديمة، وتتجه بها إلى الموضوعية، ثم إنّ المنهج الأسطوري لا يبحث عن الأدب بقدر ما يبحث عن قيمة الأدب وسرّ خلوده، وذلك ما لا يمكن أن يتحدّد بالمعايير الأدبية وحدها»[٣٠].

كما أنّ أبرز الأحكام الانطباعية العشوائية غير المدروسة كانت عند أوائل المشتغلين بالمنهج قبل استوائه، واكتمال أدواته، أمّا الآن فقد باتت القراءة توثّق توثيقاً، ولا تترك مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية[٣١].

وإن كان مالكولم كاولي رأى أنّ من أخطار هذه القراءة إلغاء الحدود الفاصلة تماماً بين الفن والأسطورة، بل وإلغاء الحدود بين الفن والدين، فإنّ أتباع هذا المنهج رأوا أنّه لم يلغ تلك الحدود، وإن لم يثبتها، ولكنّه اعتمد على نتائج الدراسات التي اهتمت برمزيات الإنسان البدائي، وربطت بين الشعر والفنون بصفة عامة، وبين الفكر الأسطوري[٣٢]، في حين يردّ مالكولم كاولي قائلاً إنّ هذا النوع من النقد يُبعد القرّاء فزعاً من قراءة التحف الأدبية؛ لأنّه يجعلها تبدو صعبة بدرجة مستحيلة؛ لأنّها توحي بأنّ على المرء لكي يتمكن من قراءتها أن يطالع رفّاً من الكتب، وأن يفكّر مليّاً في التلميحات والإشارات الخبيئة في كلّ جملة من العمل الأدبي[٣٣].

وأيّاً كان الأمر، فإنّنا نستطيع أن ندّعي أنّ هذا المنهج على الرغم من علاّته التي يمكن تجاوز معظمها بتوسيع أفق رؤية المنجز الإبداعي، والخروج به عن أنّه انزياحاً حتمياً عن أسطورة ما، إلى دراسته من منطلق أنّه وثيقة جمالية إبداعية لها خصوصيتها من دون عزلها عن الأنماط الإبداعية السابقة، يمكن أن يصلح منهجاً تتبنّاه هذه الدراسة، فيقدّم أجوبة لكثير من الأسئلة، ويفكّ رموز كثير من البواطن والظواهر، التي يتوصّل إلى مفاتيحها عبر ما يتوافر عليه من رصيد أسطوري ضخم للمنجز الأسطوري الإنساني، ويتدفّق في أوعية الإدراك الجمعي، ويخلص إلى رؤية خاصة، وأسئلة ذاتية، ورؤية تنبثق من الواقع ومن إشكالاته، وتنهل من خصوصية التجربة الإبداعية، وعمومية التجربة الأسطورية المتداخلة مع اللاوعي الجماعي، وهي بذلك تمهّد لفتح القضية الذاتية على الفهم الإنساني كلّه.

والدراسة بذلك تتمرّد على بعض قيود المنهج الأسطوري ومحدّداته، وتجعل المادة الإبداعية المدروسة هي الوثيقة الأصل التي تشكّل حالة لها خصوصيتها لا مجرّد انزياح عن الأسطورة، بل هي استثمار للأسطورة، لكن عبر عمل جديد له خصوصيته، ولا يمكن أن يُفهم أو يُحلّل إلا

من داخله، وإن كانت الأسطورة هي مفتاح فكّ ألغاز هذا العالم الداخلي للنّص الإبداعي، فهذه الدراسة لروايات نجيب محفوظ تُعنى بذلك العالم الداخلي، من دون قطعه عن سياقه الإنساني والقومي والتحليل، لا سيما أنّ الرواية بطبيعتها فن قومي، بمعنى أنّها من أبرز التغيرات الفنيّة التي تعبّر عن نضج الإحساس بالشخصية القومية المتميّزة[٢٤].

وهذا يجعل دراسة الأسطورة في الرواية على الرغم من الإحالة إلى وعي لا جمعي بها، تتميّز بشكل أو بآخر بخصوصية قومية محدّدة تظهر في الدراسة شئنا أم أبينا، وبذلك لا تقودنا طبائع القراءة الأسطوريّة ومراميها إلى هوّة نفي الخصوصية الثقافية أو القومية للإبداع، بل يمكن أن تبرز هذه الخصوصية إذا استطعنا أن ننفتح على تشكّلات الأسطورة في المنجز المدروس.

ونستطيع القول ابتداءً إنّ «القفزة الهائلة التي حقّقها نجيب محفوظ للرواية المصرية كانت أوّلاً وقبل كلّ شيء نتيجة لحسن استيعابه لروح الشعب المصري وواقعه، وحرصه الشديد على تصوير هذا الواقع، ونقده بقصد تطهيره من السلبيات.»[٢٥].

ويبدو أنّ محفوظاً قد وجد في استلهام الأسطورة أداة من أدوات ذلك التصوير، وهذا النقد، وليس من الممكن لدراسة جادّة أن تغفل غرض تصوير الشعب المصري، ونقد معايبه، في طور دراسة أداة ذلك، أعني أداة الأسطورة، وبخلاف ذلك يغدو المنهج الأسطوري عبثاً، وفكّ أحاجي، وإسقاط تصورات حالم يعجز عن أن يرتبط ابتداءً بأرض الواقع التي أنتجتْ الرواية عند محفوظ، وكانت الأسطورة تمثيلاً لها بشكل أو بآخر.

موضوعية المنهج الأسطوري

المنهج الأسطوري شأنه شأن أيّ منهج آخر، يحتاج إلى دعائم يقوم عليها ليكون موضوعياً في النتائج التي يقدمها، وبخلاف ذلك تكون النتائج مجرد انطباعية لا يعول عليها.

وتتحدد معايير ثلاثة للحكم على موضوعية الدراسات الأسطورية[٢٦]:

الأول: الخلو من الانطباعية.

الثاني: التوثيق.

الثالث: تماسك المنهج وتكامل الرؤية.

إيجابيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص

١. ينطلق هذا المنهج في دراسة النص من مفهوم اللاشعور الجمعي، وبقايا العبادات الكامنة في باطن النص ولا يحجب صاحبه، بعد أن يرفض الارتكاز الأحادي على الدراسة الوصفية للأدب.

٢. هذا المنهج يبرز الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عن كلّ شعب. فمثلاً من يوظف هذا المنهج يدرك أنّ الشّمس رمزاً للخصوبة المؤنثة عند العرب، بينما هو رمز للرّجولة عند اليونان، وهو رمز للإله الأكبر والوحيد عند أخناتون.

٣. هذا النوع من المناهج يحتمل توسّع الرّؤى والتفاسير والمناظير حسب تقدم التفاسير الميثيولوجية، وتقدم الفهم لطبيعة التفاسير الميثولوجية، وتقدم الإدراك للرمز في حياة الإنسان.

٤. يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من النّاحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء

بقيمة الجماليات الدّاخلية في النّص، فهو يهتم بالمتلقي، وبالأنماط الأساسية في المجتمع وبالمتلقي.

٥. إنّ هذا المنهج كما يرى (سكوت) يسعى لكي يفيد إنسانيتنا لنا، تلك الإنسانية التي تقدر العناصر البدائية.

٦. وهذا المنهج يستطيع أن يفسر لنا كثيراً من الظواهر، ويربط فيما بينها ربطاً يعجز عنه أيّ منهج آخر.

٧. هذا المنهج يساعد على معرفة الآخر بل ومعرفة النّفس من خلال تعامل هذا المنهج مع الذات والأعماق الإنسانية واللاوعي الجماعي.

٨. هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وغير أدبية، كما يستعين بمعارف عصره في تفسير نصوصه.

٩. إذا أحسن تطبيق هذا المنهج وفق معاييره الموضعية فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقاً لا يترك مجالا للأحكام والانطباعية أو الأهواء الشخصية، مستمداً في سبيل ذلك ممّا توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طقوس.

سلبيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص

١. كثيراً ما يتحمّس أنصار هذا المنهج له، فيخرجون بمقولات من دون أسس، ويسعون جاهدين لتدعيمها بعد لَيِّ عنق النّص، فمثلاً يزعم بعض الدارسين أنّ ملحمة جلجامش كانت معلقة على الكعبة دون إعطاء أدلة على ذلك، كما يزعم البعض الآخر أنّ جلجامش وهرقل وذا القرنين وموسى الخضر شخصية واحدة دون إعطاء أدلة على ذلك أيضاً!!

٢. المبالغة في تطبيق هذا المنهج على كلّ نص، تجعل النّص يبدو كأنّه تاريخ أسطوري لا نصاً أدبياً.

٣. هذا المنهج يبالغ في تفخيم الأعمال الأدبية، ويرتفع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة.

٤. كما أنّ هذا المنهج يحطّ من قدر مؤلفي النّصوص، فيتلاشى الكاتب، ويبقى النّص مقدساً بما يحمل.

٥. هذا النوع من المناهج يُبعد القرّاء عن قراءة التّحف الأدبيّة؛ لأنّه يجعل المرء محتاجاً إلى قراءة الكثير من الكتب كي يفهمها، كما أنّه محتاج إلى أن يفكر ملياً في كلِّ جملة من جمل العمل الأدبي.

٦. قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلف على وجه الحقيقة، ويؤولون ما أراده على غير ما أراد.

٧. هذا المنهج يجعل الأدب كحامل لعدد من الأساطير، فيفقد العمل جزءاً من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفكّ الشّخص رموز هذا العمل، دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.

٨. هذا المنهج يلغي الحدود بين الفن والأسطورة بل بين الفن والدّين.

٩. هذا المنهج لا يفرّق بين الفن الجيد والفن الرديء، فهو يضعها على قدم المساواة، فكلُّ ما يهُم المنهج تفسير باطن النّص، وفكُّ رموزه.

إبداعُ النقد..
«السمكةُ التي تبرزُ من لا مكان»

> عبدالله السفر - من السعودية

ثمّة قسمةٌ ضيزى، يردّدها البعض، عندما يجري تناوُل نصّ ما نقديًا لجهة الكاتب في كونه يصدر عن تجربة نقديّة، فيحوز لقب «الناقد» الذي تُعطى أحكامُه الصلابة والوثوقيّة ومن ثم القبول.. أو يصدر الكاتب في آرائه النقديّة عن تجربة إبداعيّة يراها أحدهم أقلّ من تملُّك رُتبة النقد، وينحرّ عنها تقييمٌ سلبي يضع كتابة المبدع النقديّة في سلّة الخفّة والهشاشة، ويعدّها ضربًا من الخواطر على هامش النص المنقود، وبابًا من المجاملات الصحفيّة تأتي تحت عنوان التسويق والإشهار بمعناه الاستهلاكي والمحفّي، وأنّ نقدًا هذه طبيعته وإنْ كتبه مبدع مهما علا شأنه سرعان ما يخفت ويذهب إلى الزوال.

ومن أسباب هذه القسمة التشطيرية إيلاءُ المعرفةِ النقديّةِ المكانةَ الأولى، إنْ لم تكن الوحيدة، لتسويغ الاتصال بالأثر المنقود، وتلمُّس عوالمه الجماليّة، وسبر خفاياه التي تمتنع عن النظرة الأولى المتعجّلة، فيما تلك العوالم والخفايا تحتاج إلى إنعام نظرٍ وحُسنِ إصغاء لتجليتها أمام القارئ، ولن يتأتّى ذلك النفاذ إلا بأناةٍ معرفيّةٍ دقيقة، ومراسٍ طويل، ودُربةٍ هائلة في شعاب النظريات والمناهج: الوافد منها والموروث، على نحوٍ يمهّد الطريق.. ويفتح السطح للعبور إلى مكامن النص ومعانيه المكتنزة في الأعماق. وفي الحال نفسه.. فإن المبدع، المشغول بتجربته الجماليّة وبحكم تكوينه، لا يتوافر على تجربة الناقد المعرفيّة، ويفتقر إلى مثل رصيده المعرفي والثقافي، عمارتُهُ غزارةُ انفعال وحدوسٌ يؤشّران على انطباعٍ عامٍ يخصُّهُ هو كمبدع، ويتصل بحوض تجربته أكثر من اتصالها بالعمل الإبداعي الذي يقدّمه للقراء.



وعلى وجاهة هذا «التبرير» إلا أنه يظلّ خارجيًا وسطحيًا وملامسةً من بعيد، فالوقائع القرائيّة ترسم مساحاتٍ متداخلةً وحدودًا مختلطة. رأينا نقّادًا مبدعين يقاربون النصوص الشعريّة والسرديّة بإبداعٍ مكافئٍ ومواز، ونقّادًا آخرين تقصر كتاباتهم عن تقصّي شرارة الإبداع في تلك الأعمال والإحاطة بمواطن الجمال فيه. وفي الوقت نفسه، ثمّة مبدعون نقّادٌ يضعون أيديهم وأيدي القراء معًا على جمرة النص.. والتقاط التجربة الجماليّة والإنسانيّة في تناولٍ ربّما عزّ نظيره عند النقاد. ذلك أن المسألة

ليست متوقفة عند «الآلة المعرفيّة» وحدَها التي تصبح في بعض الأحيان عازلاً بين النقد وبين النص، حين تتحوّل هذه «الآلة» غايةً في ذاتها وليست وسيلة: آلة استعراضية ورطانة غريبة تدور حول مفرداتها ومصطلحاتها دون أن تقول شيئًا ذا بال عن العمل. تصبح الكتابة النقديّة هنا مستغرقة في مرآتها، غريقةً في نرجسيّتها، لا تقارب النص الإبداعي إلا على سبيل المباهاة بما تملكه من عدّة معرفيّة تجعل من صاحبها في أحوالٍ كثيرة، ديكتاتورا يريد أن يُنطِق العمل بما يريد، لا بما ينطوي عليه، ولا بما تفرضه سياقاته: الجماليّة والاجتماعيّة والثقافيّة. ينصبّ جهده على تطويع النص وإذعانه لنموذجه النظري الذي تحجّرَ إزاءه، وملكَ عليه أمرَ نظرِه؛ فلا يحيدُ عنه قيدَ شعرة. كبيرُ همِّه المطابقة ما بين أوراقِه المعرفية وما بين أوراق النص الإبداعيّة، في ممارسةٍ تستعيد حكاية سرير بروكرستس، وذكرى الأجساد المقطّعة أعضاؤها، أو المخلّعة أوصالُها؛ لأنها تفيض أو تنقص عن مقاس السرير العجيب.

الفرق بين الناقد الغارق في آلته، والناقد المبدع أن هذا الأخير يستعمل آلته، ولا يدعُها تستعملُهُ. لا يتوقّف عندها يجذب الأنظار إليها، ويتشاوف على المبدع وعلى قرائه أيضا. إنه يتّخذ من حصاده المعرفي مركبة عبورٍ وغوّاصةً ومسبارا، يكتنهُ بها أبعاد النص ومراميه.. وما تخزنُهُ بُناهُ العميقة. لا يقول بالجاهزيّةِ ابتداءً، ولا ينطلق من معرفةٍ تامة لها وهـمُ الإحاطةُ والشمول. لا تنتظرُ الدهشةَ وتحذر من مباغتات النص.

الناقد المبدع يبني قراءته خطوةً خطوة، يدلف إلى مجهول الكتابة الإبداعيّة بحواسَّ مصقولة في غاية الانتباه، تلتقط الإشارات، ويمضي إثرها ليوافي مكتشفاته مثل لُقَىً تبزغ تحت قلمه، تطفر ريّانةً ملتمعة تأخذُهُ إلى حضن الدهشة، وكنف المفاجأة، وحِجْر الرائع اللامتوقّع.. شأنه شأن الصياد الذي يرمي سنّارته في مجهول البحر على انتظار الوعد الغائم، كما ينصح المخرج السينمائي روبير بريسون في مدوناته حول السينماتوغراف: «كن جاهلاً بما ستلتقطُهُ بقدر ما يكونُهُ صيّادٌ عند طرف قصبته (السمكة التي تبرز من لا مكان)».

وأحسب أن المبدع الناقد لا يختلف في هذا الشأن عن الناقد المبدع في تجربة القراءة والإبحار بين سطور الكتابة الإبداعية. المبدع بما يتوافر عليه من ذخيرة جماليّة وخبرة إبداعية، وبما ينطوي عليه من موهبةٍ أنضجتْها سنواتُ القراءة النوعيّة والتفتّح على جهات الجمال بحصيلةٍ ذائقةٍ مرهفةٍ؛ تعرف كيف تُدار البوصلة.. يستطيع هذا المبدع النفاذَ إلى أرض الأسرار واكتناه مجاهلها، والعودة بنصٍّ نقدي لا يقلّ في أثره عن النص الإبداعي.

إن النقدَ يبلغُ مرتبةَ الإبداع ومعانقةَ ضفافة، بصرف النظر عن صفة الكاتب فيما إذا كان ناقداً أو مبدعا، عندما يتحوّل إلى رحلة اكتشاف مصحوبةً بأدواتها الخلاقة التي لا تفتن ولا تلهي. تسند مصباحَ العمل، وتشحذ حضورَ الكاتب، وتشحنه بطاقةٍ عاليةِ التنبّه والإصغاء لما يعتمل في أعماق النص.. ويحتدم من إشاراتٍ وأسئلةٍ تضطربُ في الخفاء، وتريدُ الإعلانَ عن وجودٍ لا يتبدّى إلا بصيغةٍ مكافِئةٍ هي الإبداعُ نفسُه.

من النقد الأدبي إلى نقد الخطاب

> محمد جميل أحمد

ثمة مغالطة تاريخية ارتبطت بفكرة النقد الأدبي في كونه نقدا معنيا فقط بالنصوص الأدبية والجمالية منذ بدايات القرن العشرين.

وعلى الرغم إمكانية ملاحظة الدور الخفي للإدارة الاستعمارية التي قايضت حرية النقد في الكتابة عن النصوص الجمالية والأدبية، بإيحاء الكتابة الحصرية في ذلك الجانب ؛ إلا أن ثمة وعيا عاما ورثته الكتابة العربية منذ الأزمنة القديمة بخصوص ذلك الارتباط العضوي بين النقد الأدبي بوصفه نقدا في النصوص الأدبية واللغوية، من دون تجاوز ذلك إلى فضاءات أخرى تتصل بجملة من الخطابات الأخرى التي كان ينتجها المجتمع، سواء أكانت خطابات دينية أم سياسية أم اجتماعية.

هذه الحالة امتدت إلى ما بعد المرحلة الاستعمارية، وأصبحت مع جهود مجموعة من الرواد العرب في مجال النقد الأدبي من أمثال طه حسين والعقاد حالة مكرّسة، كما لو أنها التعريف الحصري للكتابة النقدية ؛ فالتماهي بين النقد بوصفه منهجية متصلة بالأدب فقط، أصبح حاكما لطبيعة الكتابة النقدية بذلك النوع من الخطاب الجمالي.

بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه حيال هذه المعضلة هو: هل العملية النقدية في الكتابة قابلة للانزياح إلى مختلف أنماط الخطاب التي ينتجها المجتمع، وما الذي جعل من تكريسها ذاك متصلا فقط بحدود الخطاب الجمالي/الأدبي؟



وفي سبيل الإجابة على هذا السؤال، سنجد أنفسنا أمام حالة خاصة وفريدة بالكتابة العربية، قد لا تجد لها أي نظير في أنماط الكتابة النقدية للأمم الأخرى.

وعبر هذا الفصل غير المعرفي وغير المنطقي، تم التشويش على مهمة الناقد المفترضة بوصفه ناقدا لجميع الخطابات المنتجة من قبل المجتمع، وتحويل تلك المهمة إلى المفكر الذي غالبا ما تبدو كتاباته أكثر التصاقا بالأكاديميات، وأبعد عن الوظيفة النقدية للكتابة.

لقد كان هذا الفصل بين الخطابات المعرفية القابلة للنقد، هو بمثابة مؤشر انقسام وانفصام في الحياة الفكرية العربية ذاتها، لا حول طبيعة الكتابة وحسب.

ولعل الرابط الذي يفسر لنا انفصال المعرفة عن النقد - في مستوى آخر - هو غياب الفلسفة في

حياتنا المعرفية والتعليمية، فالفلسفة بوصفها معرفة تنتظم جميع المجالات من خلال (اشتغال العقل على العقل)، جسّد غيابها سببا آخر لعدم ملاحظة النقد في كونه آلية معرفية لمختلف الخطابات.

ولعل من الجدير بالملاحظة في هذا الصدد، هو أن الكثير من الكتابات النقدية للنصوص الأدبية التي ازدهرت في العقود الماضية من القرن العشرين، وعلى رأسها كتابات طه حسين والعقاد، لم تعد اليوم تعكس حيوية راهنة حيال تلك النصوص التي عالجتها، أو أنها فقدت الكثير من بريقها. ويعود جزء من فقدان ذلك البريق إلى اقتصار نقد النص الجمالي في حدود جمالياته وحسب، وبعيدا عن الطبيعة البنيوية واللسانية والثقافية للشروط المتصلة بإنتاجه، وانعكاساتها كخطابات محايثة للخطاب الجمالي ذاته.

فالنظرة النقدية للنصوص الأدبية بوصفها خطابا، تمنحه الكثير من السمات المضيئة لطبقاته ومستويات التأويل فيها، والهوامش المعرفية والثقافية الأخرى؛ أي أن الكتابة النقدية بوصفها نقدا للخطابات المختلفة، تختزن قراءة جدلية متناظرة، وتكسب النص غنى في تفسيره وتأويله، وفي الوقت نفسه تمنحه إحالات مرجعية تمد من قدرته على مقاومة الزمن.

من جهة ثانية، فإن القراءة النقدية للخطابات التي ينتجها المجتمع لا تعني وفق هذا التناول أن يتحول الناقد إلى موسوعة معارف فهذا غير ممكن بطبيعة الحال وإنما يعني تحديدا: القدرة على امتلاك أدوات معرفية إلى جانب تخصصه الأصل، تعينه على قراءة النص ونقده، سواء أكان جماليا أم سياسيا أم فنيا أم فولكلوريا.

إضافة إلى ذلك ينطوي استصحاب القراءة النقدية للخطابات الأخرى وفق معيار السمة الأسلوبية المتصلة بالنقد الأدبي، على قيمة جمالية مضافة؛ من شأنها أن تجعل الأسلوب الأكاديمي أكثر تشويقا وحيوية، عبر استخدام جماليات اللغة والبلاغة التي يعتمدها النقد الأدبي في مقاربته للنصوص.

فليس بالضرورة أن تكون الكتابات الأكاديمية في العلوم الأخرى مثقلة بذلك الأسلوب الجاف والغامض في الوقت نفسه، كما أن الجانب النقدي في تلك العلوم هو الذي سيتكشف عن قابلية جمالية.. حين يتم من خلاله استخدام الأدوات البلاغية للنقد الأدبي، وتوظيفها في الأسلوب الكتابي لتلك العلوم.

على أن فكرة النقد بذاتها، ربما كانت سببا في اقتصاره على النصوص الأدبية، كمهرب جمالي من استحقاق النقد المتصل بالخطابات الدينية والسياسية، والنظر إليها كخطابات ونصوص خاضعة للنقد.

ذلك أن هذا الجانب من النقد المتصل بالخطابات الأخرى التي ينتجها المجتمع، يرتبط أساسا بفكرة الحرية التي لا تزال شبه غائبة في مناهج البحث العلمي والدرس بصورة عامة. ففي ظل الحرية المعرفية، يمكن أن ينتقل مفهوم النقد بمعناه المعرفي من حقل الأدب إلى الحقول الأخرى في السياسة والاجتماع والدين والتاريخ ووو...

هكذا سنجد أن الناقد الأدبي وفق هذا الفصام الذي نشأ في الحياة العربية المعاصرة بين النقد والعلوم الإنسانية شخصا منعزلا عن سجالات الحياة العامة في الخطابات التي ينتجها المجتمع، بحيث يصدق عليه مفهوم المثقف ذي البرج العاجي، من خلال عكوفه على تحليل ونقد نصوص أدبية قابلة للنقد، دون أن تنطوي على ردود أفعال تسهم في الحراك المعرفي والفكري للمجتمع بصورة فعالة ومنتجة.

والأخطر من ذلك، أن تكريس فكرة النقد الأدبي باعتبارها منحصرة بسياق النصوص الجمالية، أصبحت من بديهيات وعي النخب الثقافية حيال رؤيتهم لوظيفة الناقد، بطريقة يصبح من الصعب معها فك الارتباط في ذلك الوعي الشعبوي، بين ضرورة النظر إلى نقد النصوص المختلفة التي ينتجها المجتمع كنصوص تخضع للعملية النقدية، ضمن مهمة الناقد/ المفكر، وبين مهمة الناقد المنحصرة في ذلك الوعي كشخص معني فقط بالنصوص الأدبية.

هنا سنجد أنفسنا أمام حالة أخرى تكشف عن مدى بعدنا عن توطين فكرة الحداثة، كرؤية تمنحنا وعيا تاريخيا بالمعرفة التي ينتجها المجتمع، ضمن خطابات قابلة للنقد في حقول الفلسفة والفكر والأدب، التي يمارسها الناقد/ المفكر من دون أن يقع في ذلك الفرز الإشكالي بين مهمته كناقد، ومهمته كمفكر.

إن قضية انتقال العملية النقدية من كونها مختصة بالخطاب الأدبي، إلى كونها منهجية نقدية في فحص مختلف الخطابات التي ينتجها المجتمع، سيجعل منها منهجية جدلية فاعلة في تحريك الساحة الفكرية والثقافية، وقابلة لأن تخلق تأثيرها الجمالي المزدوج، سواء لجهة إغناء الخطاب الأدبي بآليات التأويل والتحليل، التي تدرجه في صميم الوعي العام؛ أي بكونه خطابا متفاعلا، لا متعاليا، أو لجهة تفعيل جماليات اللغة في بنية العمل النقدي المتصل بالعلوم الانسانية الأخرى، ليجعل من أسلوبها قابلا للتلقي كأسلوب جمالي ينفذ إلى نقد خطاباتها بتشويق مؤثر في وعي المتلقي.

ونتيجة لانفصال النقد الأدبي من حيث موضوعاته، أو خطابه الجمالي عن العلوم الانسانية الأخرى، تتكشف لنا اليوم مدى حاجتنا إلى تمثل الحداثة واستثمار منهجياتها الإستراتيجية في المعرفة، لضمان إنتاج خطاب معرفي فاعل ومنتج وحر، بعيدا عن الاحترازات التي تنعكس في وعينا من إكراهات ذهنية التخلف ونمطه العام.

هكذا، مثلا، كانت (مدرسة فرانكفورت) التي أسست النظرية النقدية المعاصرة عبر أهم روادها (فالتر بنيامين، مارك يوركهايمر، تيودور أدورنو) وصولا إلى يورغن هابرماز في بداياتها منطلقة من معهد البحث الاجتماعي في جامعة فرانكفورت، لتنتج بعد ذلك عبر التفاعل الخلاق بين علم الاجتماع والفلسفة: النظرية النقدية التي لا تزال إلى اليوم هي الأكثر راهنيه وفاعلية في نقد الخطابات التي ينتجها المجتمع، سواء أكانت خطابات جمالية/ أدبية، أم خطابات دينية، أم سياسية. ومن خلال استثمار جماليات خطاب النقد الأدبي في تحليل ونقد الخطابات المعرفية الأخرى، كان تأثير (ميشيل فوكو)، و(جاك دريدا)، و(جيل دولوز)، كبيرا وعميقا في الثقافة الفرنسية، عبر كتاباتهم النقدية والفلسفية، حين مارسوا الأداء المزدوج للناقد والمفكر معا، وضمن بنية واحدة تتصل بنقد جميع الخطابات.

ورغم بروز نقاد عرب كبار مارسوا العملية النقدية ضمن رؤيتهم الشاملة في نقد الخطابات التي ينتجها المجتمع، مثل: إدوارد سعيد، وجورج طرابيشي، وهاشم صالح، وغيرهم، إلا أن الحاجة لا تزال ماسة إلى تأسيس مفهوم النقد ضمن النظرية النقدية للخطابات التي ينتجها المجتمع.

وبطبيعة الحال، سيكون المشوار طويلا وصعبا لبناء وتوطين تلك الرؤية في ميدان النقد وتوطينها؛ لأن أهم إشكالات المعرفة لدينا في العالم العربي هي غياب معنى الحرية كحاضنة طبيعية لمنهجيات المعرفة والعلوم.

النقد النسوي لدى

الدكتورة سعاد المانع

> أ. د. صالح زيّاد

أستاذ النقد الأدبي الحديث ورئيس تحرير مجلة الآداب، بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض

ينحصر ما كتبته الدكتورة سعاد المانع، من أبحاث نقدية أدبية، أو يكاد، في اتجاهات ثلاثة: أولها يختص بوصف صورة المرأة التي تصنعها الثقافة والأدب وشرحها وتحليلها؛ والثاني يكشف عن السمات الخاصة بكتابة المرأة بما يفرقها عن كتابة الرجل أو يجمعها بها؛ والثالث نقد النقد النسوي العربي. وهذه وجهات ثلاث ينقسم عليها -إجمالاً- جهد النظرية النسوية والكتابات النقدية المنتسبة إليها. لكن هذه الوجهات التي توحِّد الجهد النقدي لسعاد المانع تحت لافتة النقد النسوي، توحده أيضاً -بالقدر نفسه- في الانتساب إلى سعاد المانع نفسها.

لقد كان التحيز ضد المرأة همّاً عاماً في أبحاث سعاد المانع، وهو همٌّ تنشط له عبر إستراتيجية المقاومة للهيمنة. فلئن كانت هيمنة الرجل على المرأة وحلولها في موقع الهامش وفي منزلة سفلى بالنسبة إليه هي مادة النظرية النسوية ونشاطها النقدي، فإن الهيمنة بكل أشكالها موضوع وثيق الصلة بالنظرية النسوية. ولدى سعاد المانع، تغدو هيمنة المقولات النسوية ذاتها مادة للبحث والاكتشاف والمساءلة. وهو المنشط النقدي لديها الذي يتصل ولا ينفصل عن استقصائها للمتن الثقافي باحثة عن تجليات التحيز ضد المرأة وأمثلته؛ ولكن بالقدر نفسه تجليات الإنصاف لنماذج فردية من النساء، فليس التحيز ضد المرأة وحده -لدى سعاد المانع- مادة الاشتغال النسوي.

وإذا كان المنزع الإيديولوجي بارزاً في النقد النسوي، بالمعنى الذي يعاين الإيديولوجيا بوصفها فكرة مغلقة في مقابل المعرفة؛ والفكرة المغلقة هنا هي الاضطهاد والقمع الذكوري المسلط على المرأة والعمل على إزاحته. وقد نفهم وصف رامان سلدن للناقدة النسوية الشهيرة هيلين سكسو من هذه الزاوية تحديداً، حين قال: "إن منهج سكسو منهج رؤيوي يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة" فإن هذا مطعن في معرفية



هذا النقد، لأن الإيديولوجيا دوماً مضلّلة معرفياً، ولهذا فإن التأسيس المعرفي يقاوم تسيُّد الإيديولوجيا وتضليلها. وفي هذا المورد تبدو سمة واضحة للنقد النسوي لدى سعاد المانع.

وأبرز ما يمكن الاستدلال به في هذا الصدد، مقاومة سعاد المانع للتعميم والشمول والإجمال. تقول: "إن الذي يهيمن هنا (في النقد النسوي) هو الفكرة حول اتفاق كل لغات العالم وكل ثقافات العالم لتكون ضد المرأة". وترى في مقابل ذلك أن

هناك تفاوتاً في الموقف من المرأة بين بيئة وبيئة، وتقول: "وحتى إذا ما افترضنا اتفاق الثقافات على عداء المرأة، واتفاق اللغات على التحيز ضد المرأة، ألا يستدعي الأمر النظر في خصوصيات كل ثقافة؟ ألا تكون هناك صنوف مختلفة لجوانب العداء في الثقافة واللغة تتفاوت من ثقافة إلى أخرى وتتفاوت من لغة إلى أخرى، ألا تستحق الثقافة العربية واللغة العربية استقراء لما هو موجود فيها وتأملاً فيه مع ربطه بالإطار الاجتماعي والزمني التاريخي الذي أحاط به عند إنتاجه".


شكري عياد

وبالطبع، فإن القيمة الأدبية هي قيمة جمالية فنية، والقيمة المنهجية في الفعل النقدي هي قيمة معرفية، أما القيمة النسوية فهي قيمة من زاوية الموضوع ومن زاوية الرؤية إليه في وقت معاً، وقد ظلت الأسئلة المعرفية تجاه النقد النسوي لدى سعاد المانع ملحّة على تحرير الموقف النقدي النسوي وتعميقه بالمؤدى المعرفي، فهي تسأل: "هل مهمة النقد الأدبي النسوي هو مجرد الالتزام بقضية الدفاع عن المرأة؟ وهل تؤخذ الأحكام على الأدب من مجرد هذا الالتزام؟ وهل تصوير النساء في الأدب بصورة متحيزة كان له أثر في الواقع على رؤية النساء لأنفسهن كما رأت غوبار وغليبرت في كتابهما "المجنونة في العلية"؟ وهل تصوير أي امرأة في الأدب على أنها سيئة يؤخذ على أنه يعزز إيديولوجية كراهية المرأة؟ وإذا كان علينا أن نختزل الأدب الذي تصور فيه النساء على أن يكنّ نساء جيدات في مفهوم الناقدة النسوية فكيف يمكن أن يتفق هذا مع حقيقة النساء؟".

ولهذا، بدا في ممارستها النقدية التحاشي للتقويم، فهي تدرس وتكشف وتحلل صورة المرأة في بعض أبحاثها، من دون أن تضفي قيمة تعلو ببعض الصور على بعضها الآخر، ولنقرأ -مثلاً- ما تعلنه في مفتتح إحدى دراساتها التي تناولت فيها صورة المرأة في متن شعري محدد من أشعار النساء، حين تقول: "ولن يكون ضمن الدراسة هنا وضع معايير للشاعرات، كأن توضع قيمة أعلى لشعر الشاعرة لكونها تتسم بالجرأة في طرح تجارب لا تتقبل التقاليد الاجتماعية من المرأة طرحها، ولا العكس كأن توضع قيمة أعلى لشعر الشاعرة لكونها حريصة على الالتزام بالتقاليد الاجتماعية وعدم المساس بها في الشعر. هنا البحث في الشعر لا يمس المواقف الاجتماعية أو الأخلاقية، وإنما يهتم بتقديم هذه الصور من دون تحيز ضدها أو معها".

وتذهب إلى الاستدلال برأي شكري عياد الذي ينفي القيمة الأدبية عن الأدب من زاوية التمييز بين ما تكتبه المرأة وتمثل فيه خصائصها الأنثوية وما يكتبه الرجل، "فالأدب الذي تكتبه المرأة حين يظهر فيه انعكاس لوعي المرأة تجاه وضع معين يمسها أو تبدو فيه حساسيتها تجاه موقف ما، فإن هذا يمكن أن يستفيد منه الباحثون الاجتماعيون والمعنيون بقضية المرأة

فائدة عظيمة، لكنه لا يحقق قيمة على المستوى الأدبي ما لم يتجاوز الانعكاس والحساسية إلى ما هو أكثر مساساً بجوهر الأدب.

* * *

هذا الموقف المعرفي والأدبي الذي وقفته سعاد المانع، قادها إلى تفكيك الموقف المتحيز ضد المرأة ونقضه بأكثر من معنى. ويجب أن نسجل هنا اتساع المساحة الكبيرة التي استوعبتها جهود المانع في تأمل الموقف من المرأة ومطالعة متون متنوعة في صيغها وسياقاتها وأزمانها. وأول ما تؤكده المانع في هذا الصدد هو تعدد صور المرأة واختلافها وتناقضها بين العصور وفي العصر الواحد بل لدى الشاعر أو المؤلف الواحد. ومؤدَّى ذلك لا ينقض، فحسب، التعميم السائد في وجهة النقد النسوي، بل ينقض الصور والمواقف المتحيزة ضد المرأة؛ لأنه يحيلها من الصفة العامة في الطبيعي إلى الصفة المتغيرة والحادثة والمتنوعة في الثقافي.

ويأتي الاحتكام إلى السياقات المقامية والتاريخية للملفوظات الواصفة للمرأة في مقدمة ما تتكئ عليه المانع في نقض المحمولات المنتقصة للمرأة والمضادة لها. فالقول -مثلاً- بشح القيم الإنسانية التي يمكن أن تُمتَدَح بها المرأة في الرثاء، لها وأنها تُمَدَح بما لا يُمَدَح به الرجل يخرج -في نقض المانع له- عن حساب المجالات الشعرية من حيث ما لها من قيم خاصة؛ ولذلك يغدو -فيما تستشهد- بكاء الرجال الشجعان -مثلاً- وتهالكهم مقبولاً منهم في الغزل. وكما تختلف سياقات القول تختلف مجالات قيم المدح وسياقاته ولهذا فإن كلام النقاد القدامى المفقر للقيم المدحية للمرأة ناتج عن خلطهم بين صورة المرأة في الغزل وصورتها في مجالات الحياة الأخرى، فوصف جميل لمحبوبته بالبخل وكعب بن زهير بعدم وفاء محبوبته بالوعد مقصوران على الغزل، وهما قيمة عليا للمرأة في هذا السياق وحده لدلالتهما على ترفُّع المرأة وعفافها، لكن البخل وإخلاف الوعد في العموم مذمومان عند المرأة والرجل على حد سواء.

وقد كان التفسير بالسياق لدى الدكتورة المانع منظوراً لتأويلها بعض المعاني المرصودة لدى الجاحظ في موقف انحيازه ضد المرأة، وذلك بنسبتها إلى سياق الهزل المألوف -بين حين وآخر- في مؤلفاته. «ومن ثم فورود ذكر المرأة في سياق الجنس، أو في سياق عدد من الطرائف والقصص الفكاهي تتسم فيها المرأة بالحمق أو العي أو اللكنة لا يمكن النظر إليه على أنه يصوِّر اتجاهاً متحيزاً عند الجاحظ عن المرأة. فالحديث عن الجنس يرد في كثير من الأحيان، بصورة فكاهية أو ساخرة عن الرجل، والطرائف التي تحتويها كتب الجاحظ يرد كثير منها متصلاً بوصف رجال بالحمق أو اللكنة أو العي أو غير ذلك، وليس بالأمر النادر عند الجاحظ أن يورد لبعض النساء في ذم أزواجهن قولاً ساخراً يتصل بالجسد».

* * *

ولئن كان وقوف المانع ضد التعميم قرين رغبتها في الانعتاق باتجاه المعرفي في دراساتها النقدية النسوية، فإن الكشف لصور

التعميم يجاوز لديها تحاشي التقويم والإيديولوجيا ويجاوز الاستقراء الناقص إلى التأويل المتعسف، أو ما يسميه أمبرتو إيكو التأويل المفرط Overinterpretation. ومن أمثلة ذلك وقوفها على تأويل ميجان الرويلي لقول أخت لقمان: «إني امرأة محمقة...» الذي يورده في مقالته «الحيوان بين المرأة والبيان» مستدلاً به على أن هذه المرأة تتصف بالحمق، ومحيلاً إياه على إيراد الجاحظ له، ضمن ما يورد من مقولات مصنفة لدى الرويلي بما يسلب المرأة البيان ويحصر وظيفتها في الجنس، لكن المعنى لدى سعاد المانع مختلف «فالمحمق هنا معناها من يولد لها أولاد حمقى، وقد كان زوج أخت لقمان محمقاً كما تذكر هذه الأسطورة، فهو سبب حمق الأولاد، ولو كانت هي الحمقاء، أو هي سبب حمق الأولاد لما أمّلت أن يأتيها ولد نجيب مثل لقمان».

ومثل ذلك تأويل ميجان الرويلي في مقالته نفسها لوصية ضرار بن عمرو الضبي لابنته عند زواجها: «يا بنية أمسكي عليك الفضلين، قالت وما الفضلان؟ قال: فضل الغلمة وفضل الكلام». فليس في هذه الوصية من وجهة نظر المانع أي تمييز ضدي للمرأة يسلبها البيان ويحصرها في الجنس، لأن «معنى الفضل هنا ليس هو المعنى المتداول للكلمة، ولكن معناها الفائض من الشيء أو الزائد، والزائد من هذين الأمرين هو ما يوصي هذا الأب ابنته بتركه، ومثل هذه الوصية تقدم لرجل».



د. ميجان رويلي

وتأويل عبدالله الغذامي للمثل المتداول حديثاً في نجد «البنت ما لها إلا الستر أو القبر» والآخر متداول في الحجاز «البنت للجوز ولا للقوز» بأنهما يدلان على أن البنت عورة لا بد لها من الستر، وهذا الستر يتحدد إما بالزوج أو بالقبر، فالمانع ترى أن النظر في صيغة المثلين لا يجعل أحدهما يطابق الآخر فالأول يستخدم لفظ «الستر» وللستر دلالات كثيرة ولا يقتصر على الكناية عن الزوج، وكلمة «القبر» تؤكد فكرة «الستر» أكثر مما تعبر عن الرغبة في موت البنت، مثلما ترد في بيت أبي فراس «لنا الصدر دون العالمين أو القبر» لتؤكد ضرورة حصول الصدارة.

* * *

وفي مقابل الأشعار والأمثال والقصص والمواقف والآراء التي تنتقص -في التراث العربي الإسلامي- من كفاءة المرأة العقلية والبيانية والسلوكية والأخلاقية والعملية، وتصل بين قيمتها وبين جسدها، وبين الخوف منها وبين الخوف عليها، وبينها وبين العار والغواية والخيانة... الخ، تحشد الدكتورة المانع عديداً من الأشعار والقصص والمقولات والمواقف التي تدل على ضد ذلك، فهناك أشعار تنسب الشخص إلى أمه في معرض المدح أو الفخر، وأخرى تشف عن عاطفة حميمة في التحاور مع الابنة أو الزوجة، واعتزاز الفارس بإرضائه للنساء، وجدل الشاعر مع العاذلات الذي يتم

عن وجود المرأة القوي وصراعه معها في الرأي، وتردُّدُ أسماء نساء كن يسهمن في الحروب كما يرد عن نساء الخوارج، وذكر وفود نساء كبيرات في السن يقدمن على معاوية أو يستدعيهن هو، ونسبة خطب أثناء بعض المعارك بين علي ومعاوية للنساء. وإلى ذلك فقصص العرب القديم حافل بقصص تبدو المرأة فيها وثيقة الصلة بحياة الجماعة، وتشير إلى تمتع المرأة بالعقل والبراعة في العمل أو البيان.

ويأتي التأويل التاريخي واحداً من أبرز مستندات سعاد المانع في قراءة الموقف الثقافي من المرأة في التراث العربي. وهو تأويل لا ينفصل عن التأويل السياقي الذي يحيل الملفوظات إلى دائرة مقامية خارجية أوسع من الملفوظ نفسه، ولا ينفصل عن ما يطبع صفة المرأة في المقولات بما يقسمها بين نقيضين أحدهما ضد المرأة والآخر معها، وأحدهما متحيز والآخر محايد أو عادل. وأول مظهر للتأويل التاريخي هنا، هو نسبة الملفوظات الواصفة للمرأة إلى زمنها التاريخي، وهي نسبة تستند إلى فرضية تحل مشكل التناقض والتعارض في الموقف من المرأة، وملخصها أن التحيز ضد المرأة حادث في التراث العربي وليس قديماً، ووافد على الثقافة العربية وليس أصيلاً فيها.

وبالطبع، فإن هناك مقولات مهينة للمرأة لا سبيل إلى تعيين زمنها، وأخرى منسوبة إلى العصور القديمة في تاريخ التراث العربي، أي إلى الجاهلية أو صدر الإسلام. وفي ضوء تلك الفرضية يبدو غير المنسوب إلى زمن بعينه من تلك المقولات متأخر تاريخياً، كما يبدو ما يُنسَب إلى الجاهلية وحوالي المئة وخمسين عاماً الأولى للهجرة من تلك المقولات قابلاً للدحض. ومثال ذلك العبارة التي يوردها الجاحظ في سياق تربية البنات غير منسوبة إلى أحد: «كأن يقال لا تعلموا بناتكم الكتابة، ولا ترووهن الشعر، وعلموهن القرآن، ومن القرآن سورة النور». فهذه العبارة -فيما ترى المانع- تشير إلى أن تعليم البنات الكتابة ورواية الشعر كان أمراً متاحاً، وإلا لما جاء النهي عنه.

وحتى الحديث عن «وأد البنات» الذي يَنْسِب في القرآن الكريم وفي كتب التفسير والتاريخ ممارسة غاية في الدلالة على حقارة المرأة عند بعض العرب في الجاهلية، تأخذ عند المانع تأويلاً يبرِّئها من الدلالة على تصور المرأة العورة، وتستعين بكتب تفسير القرآن الكريم في ذكر أن الوأد كان يحدث بسبب الفقر وخشية العيلة. أما ما يرد في بعضها من الإشارة إلى خشية العار فإنه يرد فيها على أنه احتمال آخر وليس على أنه أمر مقطوع به، بدليل قبولهم فداء الموءودات كما في فخر الفرزدق بصنيع جدِّه.

أما السبب التاريخي الذي تعزو إليه سعاد المانع بروز التحيز ضد المرأة في التراث العربي، والانتقاص منها، وتصورها عورة... الخ، فهو تعرض فكرة الصون والغيرة على المرأة للغلو والمبالغة بعد القرن الثاني الهجري، حتى شمل عدم ذكر أسماء النساء النبيلات في الرسائل، وظهرت إشارات في الشعر إلى الرغبة في موت البنت وعده نعمة بسبب الغيرة والحمية وخشية العار (أمثلة من البحتري وكشاجم وابن زيدون)، وتلاشى ذكر المرأة في الشعر في غير الغزل والرثاء. وقد كان تطور المجتمع وكثرة الجواري

وأبناء الإماء من ذوي السؤدد والمكانة قرين دخول مؤثرات ثقافية أجنبية فارسية ويهودية وغيرهما، في تعليل المانع لما اعتور صورة المرأة ثقافياً من السلبية والانتقاص والعار.

* * *

ولم تجد المانع في الفكرة المتداولة في النقد النسوي عن تحيز اللغة ضد المرأة ما يقنع، فالمظاهر اللغوية الموصوفة في دائرة ذلك التحيز لا تبرأ من القصور الذي ينتقص ما يراد لها أن تبرهن عليه. فالقول -مثلاً- بأن الأصل في اللغة التذكير لا التأنيث، فيما تفصح عن ذلك مقولة ابن جني، لا يصح الاستدلال به في معنى الذكر الحقيقي المقابل للأنثى، وإنما هو كما قال سيبويه إشارة إلى المبهم، إلى «الشيء»، والشيء يدل على الذكر والأنثى. أما مظهر جمع المذكر السالم الذي يحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان الدخول إليه، وتخصيصه بالمذكر العاقل، فإن بعض أسماء الذكور مثل طلحة وأسامة... الخ يستوون مع المرأة في تحريم صيغة جمع المذكر السالم عليهم. ومثل ذلك عدم إلحاق «تاء


محمد نور آفاية


عبدالله الغذامي


محمد برادة


رشيدة بن مسعود

التأنيث» بمثل كلمة «عاقر» الذي رأت فيه إحدى الناقدات مظهراً لتمييز اللغة ضد المرأة، فاللغة العربية تجعل الصفة من بعض الصيغ (مثل عاقر) مشتركة بين الأنثى والذكر.

ولهذا تستنكر سعاد المانع ما يذهب إليه محمد نور آفاية وعبد الله الغذامي ومحمد برادة ورشيدة بن مسعود من البحث عن لغة مؤنثة والدعوة إلى تخليص اللغة من ذكوريتها التاريخية وتأنيث الذاكرة بناء على افتراض خصائص لغوية مرتبطة بطبيعة المرأة البيولوجية. فاللغة المؤنثة على هذا النحو ليست لدى المانع سوى فكرة مبهمة غامضة لا تشف عن تحديد للصفة التي تكون بها سمات اللغة الأنثوية المفترقة عما يمكن أن نصفه بلغة ذكورية. أما خصوصية الكتابة النسوية عند المانع فإنها نابعة من خصوصية وضعها الاجتماعي واختلاف ظروفها، وتظهر في اختيار موضوعات الكتابة وفي الرؤية للعالم وللنفس البشرية من وجهة امرأة. وتجد المانع في تصورات اللغة الأنثوية، في النقد النسوي العربي، من زاوية الاختلاف البيولوجي للمرأة، موقفاً تقليدياً يتبنى حرفياً ما طرحته الناقدتان النسويتان لويس أريقاري وهيلين

سكسو دونما مناقشة أو تمحيص، أو خلوص إلى نتيجة واضحة ومحددة وذات عموم.

* * *

وإذا اختلفنا مع بعض أطروحات الدكتورة سعاد المانع، فإننا لن نختلف معها حول مقاومتها للتعميم والاستقراء الناقص، ونقدها للتأويل المتعسف. وسنقف موقف الإعجاب بشهيتها المعرفية، التي أنتجت حماسها واصطبارها وانكبابها في وجهة التقصي لمساحة غير يسيرة من المدونة الثقافية العربية القديمة، وعديد من مدونات الشعر والقصة الحديثة ومرجعيات النقد والنظرية. ولا يتخلف عن هذا الموقف ما نراه بشأن تضافر دراسة صورة المرأة لديها، مع جهدها في قراءة أدب المرأة ومنتجاتها الإبداعية، وهو التضافر الذي استلزم الجدل والمراجعة والنقد للأطروحات النقدية النسوية بوصف هذا النوع من الجهد عبئاً إبستمولوجياً لتحرير الموقف المعرفي للفاعل النقدي وبلورة قناعاته التي تغدو فعلاً لإنتاج معرفة بالنقد والنظرية.

ومثل هذا الإعجاب سيتضاعف لدينا أمام موقفها النقدي تجاه التبني عربياً للمقولات النقدية النسوية الغربية من دون مناقشة. وهي وجهة ترينا تضاؤل بعض المقولات النقدية العربية ذات البريق والوهج بإعادتها إلى مصادرها الغربية التي يكتنفها في سياقها جدل لم تفد منه -للأسف- الممارسة النقدية العربية، لأنها لم تتمرس على المعرفة بحسبانها ناتج الجدل والمطارحة وفعل المحاورة النقدية، فظلت عاجزة عن إنتاج المعرفة النظرية والمنهجية النقدية، ومستسلمة -فقط- لمتابعتها ونقلها. ولا ينفصل هذا الموقف النقدي لاستعارة المقولات النقدية وتبنيها من دون فهم أو تمييز عن جملة موقف المانع المعرفي في الترامي إلى ما ينهض بالمنهجية النقدية ويحررها معرفياً، وبخاصة في جهة التحاشي للموقف الإيديولوجي الذي تغدو فيه الأفكار سلطة مهيمنة تحول دون الاكتشاف المتجدد وتغيير القناعات بفعل البحث.

ولا تختلف عن ذلك التفاتة سعاد المانع إلى اختلاف الثقافات، الذي يحيل على صور مختلفة للمرأة ودرجات متفاوتة من الكراهية لها وغمط حقوقها. إنه اختلاف بين المجتمعات وبين العصور وحتى بين أفراد الناس. وأتصور أن الالتفات إلى اختلاف الثقافات والمجتمعات في الموقف من المرأة هو الوجه الآخر لما تتضمنه النظرية النسوية والحركات النسوية نفسها، من اختلاف وتنوع، على الرغم من اجتماعها حول رفض الهيمنة الذكورية على المرأة وتهميشها. وهو لدى سعاد المانع وجه متصل برفضها لهيمنة أطروحات النظرية النقدية الغربية والانقياد إليها من دون تمحيص، لكنه -أيضاً- وجه للدلالة على أن ما ينتجه الوعي النسوي من وعي إيجابي تجاه المرأة سيؤدي إلى التغيير الثقافي والتصحيح للتصورات السلبية؛ فاختلاف الثقافات في تجاورها المكاني، مثل اختلافها في تعاقبها الزمني، دليل على الحدوث والتجدد والتغيير تماماً كما الاختلاف والتنوُّع.

وبالطبع، فإن هذه الوجوه القمينة بالتقدير في جهد سعاد المانع النقدي النسوي، ترافق بعض الأطروحات، وما استندت إليه أو نتجت عنه منهجياً، مما يقبل الجدل والاعتراض ويبعث على الاختلاف معها. لكن المساحة المتاحة هنا لن تسعف باستكمال هذه المهمة، لذلك نكتفي بهذا القدر على أمل أن تجد هذه المقالة فرصتها كاملة للنشر مستقبلاً إن شاء الله.

الترسيمات التحليلية في النقد التطبيقي

> د. عماد علي الخطيب

ظهرت الترسيمات التحليلية في كتب التحليل النقدي الحديث، وأخذ على طريق التحليل بالبنيوية كثرة ما تحويه من رسومات ومعادلات. وما يعنيه المؤلف بالرسم هو ذاك التحليل أو التفسير للمجمل والمركب والمولد من الصور والمعاني في النص، فيتحول المعنى في تلك الكثافة النصية من معنى متشعب - قد يكون غامضا على القارئ السريع - إلى معنى متسلسل يدور حول جزء واحد هو الصورة الكلية في الشعر أو عنصر السرد في النثر، الذي كان من المفترض على القارئ اكتشافه.

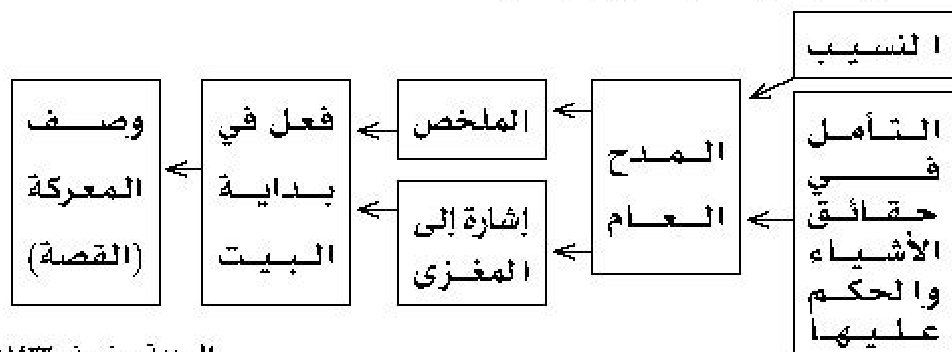
وتأتي لفظة (يرسم الشاعر) بين ثنايا النقد التطبيقي الذي يتقنه النقاد، وبنظرة فاحصة، فإنه يمكن تحويل اللوحة المرسومة عندهم (لفظًا) إلى لوحة مرسومة (شكلا) فتختصر المسافات، وقد تكتشف خلال اللوحة المرسومة معنى لم يكن ظاهرًا!



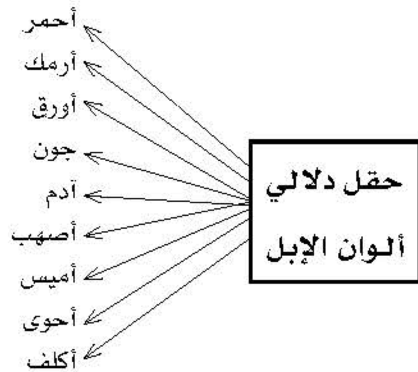
ويمكن ملاحظة الترسيمات التحليلية عند (أندرس هاموري) [1] الذي تناول في كتابه (مدائح المتنبي لسيف الدولة) تحليل القصائد التي تحتوي على وصف قصص الاشتباكات العسكرية والحملات المصاحبة لها، وحلل النص شهير المطلع:

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ
وتأتي على قدر الكرام المكارمُ

فيقول: وقد انتقلت القصيدة في النصف الثاني من النسيب مباشرة إلى الموضوع وكان ذلك مرتبًا ترتيبًا زمنيا... وجعل أطراف الرماح تنثنى ومرنة، وجعلهم يرجون الظفر بالخيل لكن هم لم يظفروا به ولكن كان رجلهم عداتُه مولعًا بالحرب... أما في بعض الحالات فيكتفي بإشارة وتلويح للمغزى الأساسي للقصيدة بدلا من الملخص، فقد تكون تركيبة مثل هذه القصائد هكذا:

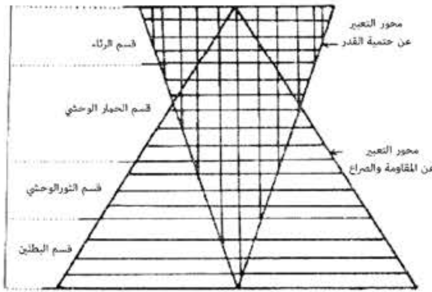


وقد ربط أحمد عزوز ظهور رسومات التحليل من خلال وجود إرهاصات لنظرية الحقول الدلالية في التراث العربي، مثل بعض الرسائل التي عمدت إلى التصنيف الصرفي، ونلاحظ رسم عزوز شجرة الدلالات عند الثعالبي في تحليله قوله عن ألوان الإبل: «إذا لم يخالط حمرةَ البعير شيء فهو أحمر، فإن خالطها السوادُ فهو أرمك، فإن كان أسود يخالط سوادَه بياضٌ كدخان الرمث فهو أورق،...». ويوافق عزوز عز الدين إسماعيل، وإبراهيم أنيس، في إشاراته النقدية[1]. ثم يرسم الشكل الآتي ليوضِّح ما سبق:

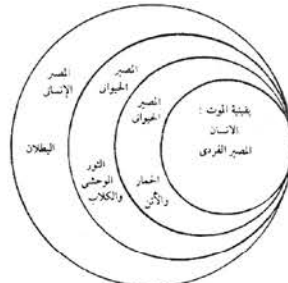


وقد ظهرت الترسيمات وانتشرت مع ظهور الأثر اللساني في الدراسات الأدبية، وهو ما درسه حسن مسكين من خلال مقاله (الأثر اللساني في الدراسات الأدبية)[2]، كما درس رامي أبو عايشة نمطًا من أنماط الترسيمات التحليلية المرافقة للنقد التطبيقي عند بعض النقاد العرب المحدثين في أواخر القرن العشرين، ووصفه بعنوان «أدبيات غموض النص النقدي»، ونسب ذلك الغموض إلى علمنة النقد، وضرب أبو عايشة أمثلة من عبدالسلام المسدي في بحثه «التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر»، وهي سلسلة من العناصر الجبرية في معادلة متعددة المجاهيل أ×ب×ج×د.....، (أب+ب جـ+جـ د)×(دب+ب أ + أ جـ).

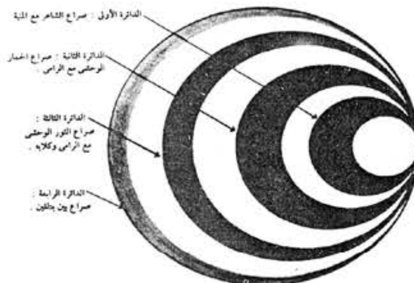
والمثال الثاني من محمد بريري، في «الملكة الشعرية والتفاعل النصي، دراسة تطبيقية على شعر الهذليين» إذ دعَم رأيه المعارض لكمال أبي ديب بشكل توضيحي يمثل العينية من حيث بنيتها العميقة. ورسم الشكل التالي:



ويتساءل أبو عايشة عما يدلل على بنية القصيدة العميقة إذا اتصلت بمثلثين متداخلين يحتوي الأول خطوطاً طولية والآخر خطوطاً عرضية، وما الذي يدعوه أيضاً إلى أن يؤثر شكلاً بيانياً جديداً غير الذي تبناه أبو ديب:



نموذج كمال أبو ديب



نموذج محمد بريري

وبعد، فما الأنماط التي جلبتها تجربة الترسيمات التحليلية في النقد التطبيقي عند العرب المحدثين للنص قديمه وحديثه؟ إنها كما يرى مؤلف المقال:

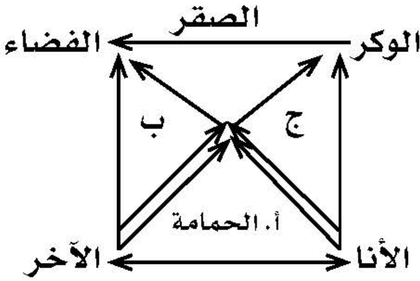
١- الترسيمة المتممة لنقد النص وتحليله.

ومن ذلك، الترسيم الذي يشرح فكرة نقدية أو ظاهرة، مثل ظاهرة (العنونة في النص) ويحتاج لرسمته في الإيجاز وفي الابتكار، وهو الذي يعنى به المقال، ومثاله كتاب عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي[٤]، والرسم الذي أورده هو لمجموعة عناوين قصائد الشاعر مفدي زكريا ١٩٠٨-١٩٧٧ شاعر الثورة الجزائرية، وعلاقتها بالعنوان الأم للديوان كله، فرسم الرسم التالي[٥]:



٢- الترسيمة الملخصة لنقد النص وتحليله.

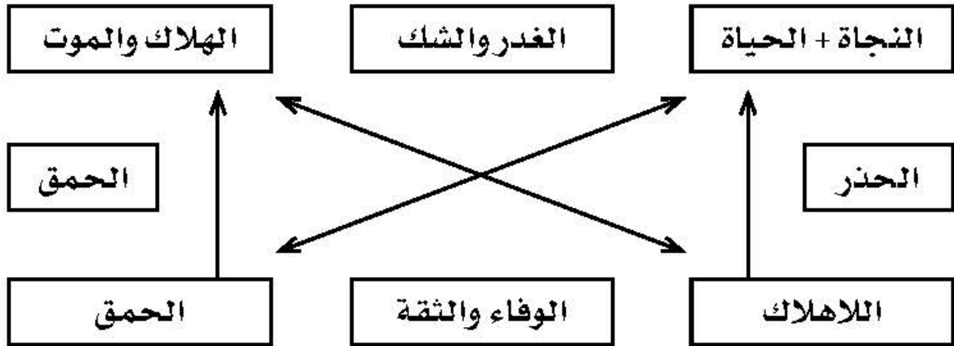
وهو ذاك الترسيم الذي يلخص ما تم نقده، وكأن شيئًا ما يزال يحيك في قلب الناقد فيرسم لزواله، فيطمئن بما قد رسم بأن فكرته قد وصلت. ومن ذلك، ما صنعه عبدالقادر الرباعي في كتابه (الصورة الفنية والنقد الشعري)[٦] ؛فرسم العلاقات المتشابكة لرغبة الشاعر في التخلي عن وكر الصقر وأرض الأنا، والتحول إلى مكان بعيد مجهول يبعث الألم في ظاهره:



٣- الترسيمة المتداخلة لنقد النص وتحليله.

وقد ظهرت رسائل أكاديمية تتخذ من الرسم التحليلي أداة في نقدها التطبيقيّ، وظهرت أكثر الحاجة للرسم في الرسائل الجامعية التي تتحدث عن السرد المتداخل، أو الصور المتداخلة، فيسيطر عليها الباحث ويلخصها بالرسم. ومن الأمثلة المهمة في إظهار قدرة الرسم على اختصار المسافات النقدية رسالة (جماليات السرد وتقنياته في كتب مرايا الأمراء: ابن المقفع وابن مظفر الصقلي نموذجًا)[١]،

ولقد ذكرت الباحثة في مستخلص الدراسة أنها تعتمد المنهج التحليلي في إعداد دراستها، وأنها تريد المزاوجة بين الجانب التحليلي والنظري للوصول إلى هدف مؤلف هذه الحكايات الشعبية القديمة[٧]. واستخدمت الباحثة (المربعات السيميائية) وقالت بأنها: توضح للقارئ طريقة تحليل النصوص والشخصيات في الدراسة السردية وكيف يتم من خلالها استخراج بعض عناصر وتقنيات السرد، ومما رسمته الشكل التالي:

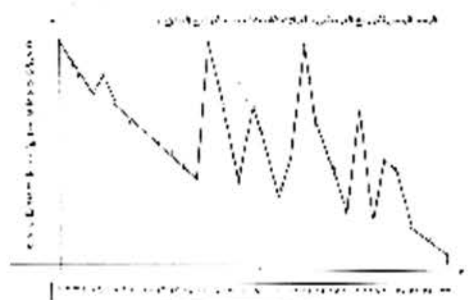


٤- الترسيمة الأساسية في نقد النص وتحليله.

وقد وجده الباحث متمثلا في رسم موسيقا العروض، ومن ذلك ما صنعته في تحليلي لقصيدة «علي بن جبلة العكوك» التي مطلعها:

أَلِـدَّهـرِ تَـبـكـي أَم عَـلـى الـدَّهـرِ تَـجـزَعُ
وَمــا صــاحِــبُ الأَيّـــامِ إِلّا مُـفَـجَّـعُ

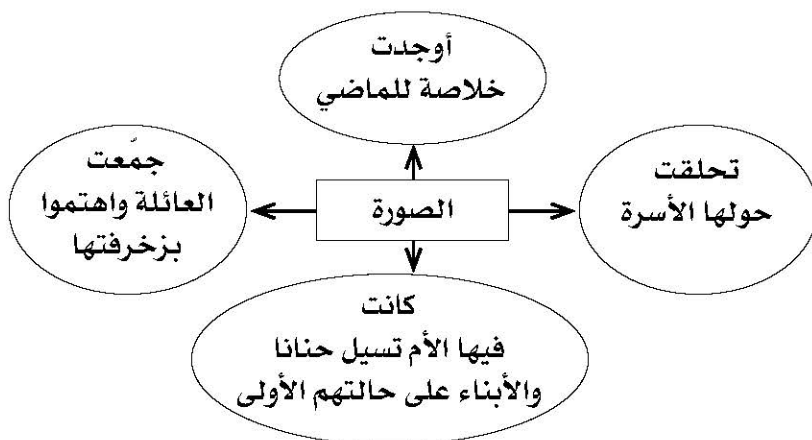
ورسم في تحليله العروضي للقصيدة:



٥- الترسيمة البديلة لنقد النص وتحليله.

لا يظنن ظان أن كلمة (البديل) تعني الاستغناء عن النقد الكلامي لصالح الترسيمة، فالرسم يستمد أساسه من النقد المكتوب، ولكن (البديل) تعني إظهار الكلام من خلال أشكال الرسم، وهذا له هدفان:

- تبيان أهمية الترسيمة التحليلية في النقد التطبيقي.
- إظهار مهارة الترسيمة التحليلية في نقد النص، وهي تمسك بزوايا فهمه وتوصل مغزاه للقارئ، مثل ما صنعته في تحليلي لقصيدة محمد خضر الغامدي» صورة العائلة»[٨] فرسم الصورة المركزية في النص وتكراراتها:



وذكر نتيجة ما رسم بأن الصورة التي جمّدت الحياة في لحظتها، تبعث في الذكريات حياة جديدة، يحتاجها كل من له قلب.

النص منشور في موقع: http://www.ugaritemagazine.com/index.php?catid=1391&lang=ar

محمد خضر الغامدي: شاعر من المملكة العربية السعودية، ولد عام ١٩٧٦م، وله:

- مؤقتا تحت غيمة عام ٢٠٠٢م (أزمنة - عمان)
- صندوق أقل من الضياع ٢٠٠٧م (فراديس - البحرين)
- المشي بنصف سعادة ٢٠٠٨م (فردايس - البحرين)
- تماما كما كنت أظن ٢٠٠٩م (التنوخي - المغرب).

وجزئية التحليل من كتاب عماد الخطيب: الترسيمات التحليلية في النقد العربي الحديث - دراسة تطبيقية، دار الأندلس، عمان،٢٠١٢م.

(١) ترجم مؤلف المقال عن:
Andras Hamri: The Composion of Mutanabbis Panegyrics to Sayf Al-Dawla, E.J.Brill, Leiden, New York, 1992, Chapter Two.

(٢) أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م، ص ٣٠ - ٣١. والإشارة - الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل: فقه اللغة وأسرار العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص ٥٤٠، وعز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص ٣٠٤. وإبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٢م، ص ٢٣٠.

(٣) حسن مسكين: الأثر اللساني في الدراسات الأدبية، العدد ٥٨ من موقع:
http://www.aljabriabed.net/n58_06miskin.htm

(٤) درس هذا النمط ورفضه رامي علي أحمد أبو عايشة، اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (١٩٨٠ - ٢٠٠٥م)، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية/ الأردن، كانون أول، ٢٠٠٨م، ص ٢١٨- ٢٢٩.

(٥) عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دار ثالة، الجزائر، ٢٠٠٩م.

(٦) السابق: الفصل الرابع. ونختلف مع الشاعر في ضرورة عدم عنونة قصائده بما يخص (الله) تعالى من صفات وينسبها لغيرها سبحانه وتعالى، مثل (جل جلاله) و(جلالك). وغيرهما.

(٧) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع،الأردن،١٩٩٥م. ص ١٩٩، وص ٢٤٧.

(٨) ريما بنت محمد رياض الميداني: جماليات السرد وتقنياته في كتب مرايا الأمراء: ابن المقفع وابن مظفر الصقلي نموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، عمادة الدراسات العليا، جامعة الملك سعود، ١٤٨٢هـ، ٢٠٠٧م. وقد درست كتابي كليلة ودمنة، لابن المقفع، وسلوان المطاع في عدوان الأتباع، لابن ظفر الصقلي.

النقد الأدبي خارج الأكاديمية

> عبدالله السمطي*



يعرّف «وليم راي» القراءة النقدية بأنها: «دمج الوعي بمجرى النص».. وهو يومىء إلى هذه القراءة النقدية التي يتماهى فيها وعي الناقد مع النص الإبداعي. هذا التماهي لا يكتمل إلا بإخلاص الناقد للنص، وانصراف وعيه كلية في قراءته، حتى يتسنى له إضاءة مكامنه، والوقوف على جواهره، وإيماضاته المشعة جماليا ودلاليا وتأويليا.

إن فعل القراءة النقدية ينبني -حقيقة الأمر- على هذا التقاطع الذي يحدث بين الناقد بذوقه، وخبرته الجمالية في معايشة النصوص الإبداعية، ورؤيته التي تسعى للاقتراب من العالم الإبداعي بمختلف أجناسه الأدبية. إن الناقد القريب من النص، القريب من عالم المبدعين أنفسهم، المطلع على سيرهم الذاتية وسيرهم الفنية، هو الناقد الأقرب إلى قراءة النص، وإبانة مكامنه، وتقديمه للقارىء العام عبر صور متعددة من القراءة، سواء ذهب إلى القراءة النصية، أم التحليلية أم الجمالية والسيميائية والتأويلية والظاهراتية. إن الناقد هو مبتكر نصوص. الناقد صديق النص والمبدع معا، وهذه الصداقة تتطلب ألا يكون الناقد مجرد ضيف عابر على النص الإبداعي، بل عليه أن يكون بمثابة المقيم الدائم في النص وفي حيوات المبدعين الذين يعبرون على أسئلته، وتأملاته وتشوفاته الناقدة.

في ظل هذا الوعي يتسنى لنا القول: إن العملية النقدية تتطلب قدرا من المعرفة، وقدرا أكبر من التذوق الفني. الذائقة الجمالية للناقد أمر في غاية الأهمية والخطورة لأن هذه الذائقة ما لم تتحلَّ بتجربة واثقة مع القراءة، والتعرف على

قسمات المشهد الإبداعي وتمرحلاته فإن وصولها لأهدافها النقدية سيكون أمرا بالغ الوعورة إذا ما علمنا أن النصوص الإبداعية ليست بالضرورة نصوصا طيعة، قابلة للتلقي السطحي، بل هي نصوص رواغة، عصية على القراءة الأولى، أبية على الناقد الذي يقرأها بشكل آلي، أو وفق ما تمليه عليه النظرية.

المهاد المعرفي الأولي

وفق هذه المقدمة المبدئية، فإن قراءة النصوص الإبداعية لا تعتمد بالضرورة على ما تطرحه الأكاديمية من نظريات، أو مفاهيم، أو مصطلحات. فهذه المنظومة من المعارف النقدية ليست السبيل الجوهري الأوحد لمعايشة النصوص الإبداعية والتوصل إلى ما تقوله من دلالات أو تبوح به من جماليات ورؤى.

إن هذه المنظومة تشكل المهاد المعرفي الأولي الذي يؤسس عليه الناقد رؤيته الناقدة، وما لم يبتكر الناقد أسئلته الخاصة، ويتسم بذائقة نقدية على قدر من الاستبطان والاستشراف والاستقصاء النقدي لن تجدي معه تماما نظرياته التي اكتسبها، ولا مفاهيمه التي درسها، ولا مصطلحاته التي حفظها عن ظهر قلب.

قد يكون الناقد في الأكاديمية أكثر منهجية، وأكثر إلماما بالتحولات النظرية، وأكثر فهما للمناهج النقدية المختلفة من الكلاسيكية إلى المنهج التاريخي إلى العلمي إلى التكاملي وصولا إلى مناهج الحداثة وما بعدها، حيث البنيوية والأسلوبية وعلم النص، والهيرمنيوطيقا والنقد الظاهراتي (الفينومنيولوجي)، والتفكيك، وبعض الإجراءات المفاهيمية الأخرى التي تتعلق بالتناص أو النقد الاستعراضي، أو الدراسات الثقافية، أو الخطاب الكولونيالي وما بعده، أوالنسق والتنميط الذي يتوامض بين الأنا والآخر.

قد يكون الناقد في الأكاديمية كذلك، لكن ما قد يشوه عمل

> *النقد خارج الأكاديمية لا يمكن وصفه بالسلبية أو الرداءة بشكل مطلق، ولا يمكن طرده من جنة النقد الأدبي، بل إن ما فيه من عناصر ورؤى ومواقف واستشرافات ما لا يمكن أن تعثر عليه في النقد الأكاديمي.*
>
> *الناقد مبتكر نصوص، وهو صديق النص والمبدع معا، وهذه الصداقة تتطلب ألا يكون الناقد مجرد ضيف عابر على النص الإبداعي.*



سلمى الجيوسي



يمنى العيد

الناقد في الأكاديمية أكثر الأحيان أن هذه المناهج والنظريات قد تشكل حجابا منهجيا - إذا جاز القول- بينه والنص الإبداعي، حيث يتوقع أن الناقد الأكاديمي سوف يجنح إلى النظرية أكثر من جنوحه إلى قراءة النص وإلى معايشته، وفهمه، وحسه به وإدراكه لما ينطوي عليه من دلالات.

إن الناقد الأكاديمي قد لا يستوفي حق النصوص الإبداعية تماما، حتى لا يرتاب في عمله النقدي أو يظن أنه ينحاز لما هو ذوقي على حساب ما حصّله من مفاهيم واصطلاحات، ولذلك فإن الناقد الأكاديمي الذي قد لا يعي بشكل متقن القيمة الجمالية، ولنقل بشكل أوسع: القيمة المعرفية للنصوص التي يقرأها لا يتسنى له أن يقنعنا تماما بقراءته أو رؤيته للنصوص، ومن هنا، نحن - كقراء على الأقل- نفرق دائما بين ناقد أكاديمي يوصف بأنه مجرد: «مدرس أدب» وبين ناقد أكاديمي «مبدع».

إن الناقد الأكاديمي الذي يتعامل مع النصوص الإبداعية قد يقع في جملة من الأمور تتمثل في:

أولا: التعالي على النصوص الإبداعية، والانحياز أكثر إلى ما هو مفاهيمي، وهذا يجعله يحشد قراءته النقدية بعدد من المصطلحات، وعدد أكبر من المصادر والمراجع، ويسعى إلى التنظير على حساب ما يمكن أن يقوله عن النص، وفيه، وما ينجم عنه من أسئلة وتشوفات.

ثانيا: قد لا يتسنى للناقد أن يطبق ما أطر به النصوص من نظريات ومفاهيم، وعند القراءة التطبيقية نجده يعود إلى ما هو انطباعي، بمعنى أنه يخلق منطقة رمادية واضحة بين ما طرحه من تنظير وما أراد أن يطبقه فعليا على النصوص، وهذا أمر جليٌّ في كثير من الدراسات الأكاديمية.

ما يشوّه عمل الناقد في الأكاديمية أكثر الأحيان، أن هذه المناهج والنظريات قد تشكل حجابا منهجيا بينه والنص الإبداعي.

ثالثا: قد لا تتواءم المناهج المطروحة على النص الإبداعي تماما، وتوجهات النص ذاته، أو قصد المبدع من نصه، وهذا رأيناه أكثر في الدراسات البنيوية والأسلوبية التي تعالج النصوص الإبداعية، كذلك تطرح بعض المناهج كالتفكيك مثلا أو الدراسات الثقافية مقولات قد تنأى عن ما في النصوص من إشارات أو رموز، لأنها تتعامل مع النصوص إما بشكل جزئي: «قطعة قطعة» ما يهمش الدلالة الكلية للنص، وعلاقته بالواقع والتاريخ، أو تتعامل معه على أنه «وثيقة» اجتماعية وتاريخية، فتضفي عليه مضامين لم يكن يقصدها، أو تبريرات لا ينطوي عليها، أو أفكار نائية عن هدفه الجمالي.


صبحي حديدي


أنور المعداوي


رجاء النقاش

رابعا: قراءة النصوص عبر النظرية، وإغفال خطورة أن النص هو الذي يطرح كيفية القراءة، وكيفية اختيار المنهج. إن ما تقوله النصوص هو الأمر الذي ينبغي إيثاره على ما تقوله النظرية، ونحن أكثر الأحيان نرى الأمر معكوسا. إن النظرية هي بمثابة جملة تصبو إلى إضاءة النصوص بقراءتها أو تفسيرها أو تأويلها، والناقد الأكاديمي المبدع هو من يفكر أكثر في النص لا في النظرية. وعلى هذا الحذو.. نحن حيال نقاد نصوص بالأحرى لا نقاد يكتسون بنظريات ومفاهيم. النظريات والمفاهيم تشكل خلفية معرفية للناقد لا للنص. وحين نكون أمام ناقد قارىء، يتحلى بخبرة ومعرفة وذائقة وموهبة مبدعة، فنحن حيال ناقد ذي رؤية متكاملة قادرة على افتراع النصوص وقراءتها قراءة متسائلة حصيفة.

خامسا: إن الأكاديمية لا تمنح امتيازا ما لناقد ما. أعني: ليس بالضرورة أن كل من ينتمي إلى الأكاديمية هو ناقد بارع.. فكما أن الإبداع يتطلب موهبة على درجة ما من التميز، كذلك النقد الأدبي يتطلب هذا القدر من الموهبة، والتذوق، ووجود حساسية ما في التعامل مع النصوص، وهذا بطبيعة الأمر لا يتوفر لدى كل من ينتمون للأكاديمية، الذين تحولت الأكاديمية لديهم إلى مجرد وظيفة، وأصبحت الدرجات العلمية ينظر إليها على أنها تشكل درجة وظيفية لا درجة ومرتبة إبداعية. من هنا، فإن التفرقة التي أشرنا إليها سابقا بوجود ناقد أكاديمي مبدع، ومدرس أدب، هي تفرقة سديدة تؤخذ تماما في الحسبان في قراءتنا للدراسات الصادرة عن الأكاديميين.

سادسا: إن النقد الأكاديمي أكثر تأخرا - من الوجهة الزمنية - من بقية أنماط النقد في متابعة ومواكبة الأعمال الأدبية وتحولاتها، وهذا التأخر قد لا يجعله أكثر

> *نحن - كقراء على الأقل نفرق دائما بين ناقد أكاديمي يوصف بأنه مجرد: «مدرس أدب» وبين ناقد أكاديمي «مبدع».*


طه حسين

حضورا وتأثيرا في مجريات المشهد الإبداعي والجمالي والثقافي بوجه عام، وبخاصة إذا علمنا أن معظم أقسام الأدب في الأكاديميات لا يمضي وفق خطة منهجية محددة في قراءة واكتشاف تحولات المشهد الأدبي العربي، ويرتهن الأمر فحسب تبعا لما تضمه هذه الأقسام من نقاد مبدعين عارفين بقسمات هذا المشهد وتجلياته.


عباس العقاد

إن التأمل في هذه النقاط السابقة من الأهمية بمكان للتعرف على واقع النقد الأكاديمي وتشوفاته وتطلعاته، وهي من الأهمية أيضا في وضع أسس منهجية محددة تواقة إلى تطوير العمل الأكاديمي النقدي، وعدم الاكتفاء بآلية الرؤية ونمطيتها حيال مقاربة المنتج النصي الإبداعي.

خارج الأكاديمية


عز الدين إسماعيل

بالطبع، كقراء على الأقل، نقدر هذا الدور البارز الذي تلعبه الأكاديمية في إبراز الأعمال الأدبية، وفي المنتج النقدي الذي يركز أحيانا على قراءة الظواهر الأدبية من جهة ودراستها وفحصها واختبارها، كما يركز من جهة أخرى على قراءة أعمال كبار المبدعين والمبدعات في مختلف الأجناس الأدبية وإبرازها للقارىء المتخصص والقارىء العام معا. بيد أن هذا النقد يشهد في السنوات الأخيرة قدرا كبيرا من التنميط مع افتقاد الأكاديمية لدارسيها المبدعين، وظهور مجموعات كبيرة من دارسي الأدب ومدرسيه، وهذا الأمر يفقد الأكاديمية دورها الإبداعي المشرق في قراءة الظواهر وملامسة تحولاتها.


كمال أبو ديب

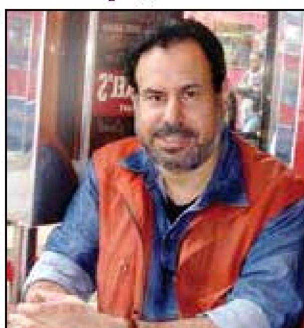
إن الأكاديمية التي أنتجت طه حسين، ومحمد غنيمي هلال، وأحمد عثمان، وعبدالرحمن بدوي، ومحمد مندور، وعز الدين إسماعيل، وناصر الدين الأسد، وشكري فيصل، وشوقي ضيف، وعبدالقادر القط، وعز الدين إسماعيل، ويمنى العيد، وسلمى الجيوسي، وإحسان عباس، ولطفي عبدالبديع، وأحمد كمال

زكي، وصولا إلى جابر عصفور، وصلاح فضل، وعبدالسلام المسدي وكمال أبو ديب، وعبدالله إبراهيم، وعبدالله الغذامي وسعد البازعي، ومحمد مفتاح، وجمال بن الشيخ، وعبدالفتاح كليطو، وسعيد يقطين - تمثيلا- لم تعد تنتج أصواتها النقدية المبدعة إلا في أسماء محدودة، وركزت على إنتاج مدرسي أدب، أو مجموعة من الحاصلات والحاصلين على الدرجات الجامعية العليا، ولكن بلا فاعلية نقدية حقيقية مؤثرة في المشهد الثقافي بوجه عام.



سعد البازعي

لم تعد الأكاديمية - أغلب الأحيان- تنتج معرفة متطورة، أو تؤثر في التحولات الإبداعية، أو تنتج أسئلتها المنهجية التي تغير أو على الأقل تشكل الخارطة الإبداعية والثقافية العربية الراهنة.



محمد العباس

في مقابل ذلك، فإن النقد خارج الأكاديمية أصبح أكثر حيوية وأكثر التصاقا بحركة الإبداع وسيرورتها، وهو وإن تنوعت أنماطه ومستوياته، من النقد المنهجي الكثيف إلى النقد الانطباعي وما بينهما من نقد صحفي، ونقد يعتمد على التذوق أو الثقافة النقدية العامة، ويتخلى عن هذا الحجاب النظري المفاهيمي الذي قد يفصل الناقد عن النص، أو على الأقل يباعد بينه وبين خبايا النص وجواهره.



محمود أمين العالم

فالنقد خارج الأكاديمية نقد حيوي، قريب من النص ومن منشيء النص ومبدعه معا، وهو في هذا القرب إنما يقف - أكثر الأحيان - على الصورة الجمالية المثلى في النصوص، وهو حين يتخفف من عبء النظرية يلج مباشرة - من دون لف ودوران بحثي- إلى ما تنطوي عليه النصوص من صور وأبنية وأخيلة ومعان ودلالات، لأنه يركز - في نماذجه المثلى - على ما تقوله النصوص وما تتضمنه من خواص فنية وجمالية ودلالية.



محمود درويش

إننا لا نتحدث هنا عن هذا النقد الانطباعي البسيط الذي يكتفي بملامسة بعض الإشارات واللمعات هنا وهناك، أو هذا

النقد الصحفي العابر الذي يكتفي بالتعريف بالعمل الإبداعي وبمؤلفه، وقد يقع في نطاق المجاملة أو العلاقات الاجتماعية أكثر من وقوعه في دائرة النقد الحقيقي، لكننا نتحدث عن هذا النمط من النقد الذي يقف وراءه ناقد حقيقي مبدع، له ثقافته ومعارفه، وله ذائقته، وتجربته، وخبرته في معايشة النصوص، الناقد الذي يعي تماما منهجية النقد ونظرياته وتحولاته، لكنه ناقد أكثر التصاقا بالمشهد الإبداعي وبالحياة الثقافية بوجه عام.

إننا حين نستدعي بعض الأسماء النقدية خارج الأكاديمية تتوامض في التو أسماء مثل: عبدالرحمن شكري، والمازني، وعباس العقاد، ثم أسماء بارزة مثل: سيد قطب، ومحمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس، وأنور المعداوي، ومحيي الدين صبحي، ورجاء النقاش، وصولا إلى صبحي الحديدي، وفخري صالح، وسعيد السريحي ومحمد العباس - تمثيلا - وقد أنتجت هذه الأسماء دراسات وبحوثاً نقدية مهمة، لا يمكن أن يعبرها النقد أو تحولاته من دون أن تشير إلى إسهاماتها البارزة، ولو تأملنا مثلا فيما قدمه رجاء النقاش، وقد كتب نمطين من النقد: النقد المتشح بقدر من المنهج كما في مقدمته لديوان الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي: «مدينة بلا قلب» حيث اتكأ على المنهج النفسي، والنقد الذي يجمع بين التاريخي والاجتماعي والجمالي كما في كتابه عن محمود درويش. وهو أول كتاب عن شاعر في بدايات حياته الشعرية، توقع له أن يصبح أحد الرموز الشعرية العربية المتميزة في حركة الشعر الحديث.

إن النقد خارج الأكاديمية لا يمكن وصفه بالسلبية أو الرداءة بشكل مطلق، ولا يمكن طرده من جنة النقد الأدبي، بل إن ما فيه من عناصر ورؤى ومواقف واستشرافات ما لا يمكن أن نعثر عليه في النقد الأكاديمي. ومن هنا، فإن حيوية هذا النقد وانطلاقاته واستقصاءاته لا تقف عند حدود النظرية والمنهج، قدر ما ترتاد بنا عوالم إبداعية وتجارب إبداعية متعددة.

ومن هذه العناصر الوضيئة فيه يمكن أن يستفيد النقد الأكاديمي مما يطرحه من رؤى فاعلة في المشهد الإبداعي، وأن يستلهم منه حيويته وتألقه الذي لا تقيده مفاهيم مصطنعة، أو تأسر حركته مناهج ربما تكون وافدة ماتزال في طور الاختبار والتجريب؛ لأنها لم تنبع تماما من البيئة الإبداعية التي نحياها ويحياها المبدعون والقراء معا.

إن تعدد أشكال النقد الأدبي من الأهمية بمكان بحيث يحدث قدر من التلاقح، وتعدد الأسئلة وتنوعها، وهو ما يثري الساحة الأدبية والثقافية بوجه عام، ويفتح أمامها آفاقا رحبة من الاستقصاء والاستشراف والتأمل الخصب الجميل.

خصوصيات الكتابة النسائية في مجال القصة القصيرة جدا

> الدكتور جميل حمداوي*



ثمة دراسات عديدة تعنى بالكتابة النسائية نقدا وإبداعا وكتابة وتنظيرا، وذلك في مجال الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والنقد؛ بيد أن الحديث عن المرأة في القصة القصيرة جدا ما يزال متعثرا، ويحتاج إلى توضيح وتوثيق وبحث وتنقيب واستقراء. ومن ثم، يمكن القول بأن المرأة قد شاركت أخاها الرجل في بناء القصة القصيرة جدا بالوطن العربي تاريخا وكتابة ونقدا، بل كانت لها مكانة خاصة ومتميزة في هذا الفن المستحدث عربيا، على الرغم من الجذور القديمة لهذا الفن في موروثنا السردي العربي القديم (الخبر، والنادرة، والطرفة، والحكاية، واللغز والأحجية، والفكاهة...). ومن ثم، فقد تركت المرأة العربية سواء أكانت مبدعة أم ناقدة بصماتها الفنية والجمالية المتميزة في القصة القصيرة جدا بناء وتشكيلا وتحبيكا وتخطيبا، فصارت المرأة حاضرة في هذا الجنس الأدبي موضوعا ومبدعة وناقدة وموثقة، بل صارت للمرأة المبدعة رؤى خاصة إلى العالم تميز كل مبدعة عن أخرى، وتخصص الكتابة المتميزة من الكتابة العادية.

تاريخ الكتابة النسائية

من المؤكد أن فن القصة القصيرة جدا هو فن رجولي بامتياز تنظيرا وتطبيقا، على الرغم من وجود بدايات نسائية كما هو الحال في العراق، حيث كانت بثينة الناصري رائدة في مجال القصة القصيرة جدا بالوطن العربي، فقد كتبت في مجموعتها القصصية: «حدوة حصان» الصادرة عام ١٩٧٤م قصة سمتها: «قصة قصيرة جدا».

وبعد هذه التجربة، ظهرت مجموعة من الأصوات النسائية التي تهتم بالقصة القصيرة جدا إبداعا ونقدا وبحثا ودراسة. وقد فرضت هذه الأصوات القصصية نفسها -فعلا- في الساحة الثقافية العربية بشكل من الأشكال، وبخاصة الناقدة المغربية سعاد مسكين التي تميزت بكتابها القيم: «القصة القصيرة جدا في المغرب: تصورات ومقاربات»[1].

ومن بين هذه المبدعات والناقدات الأخريات اللواتي ارتبطن بفن القصة القصيرة جدا إبداعا ونقدا، نذكر: لبانة مشوح، وجمانة طه، ومية الرحبي، ودلال حاتم، وسعاد مكارم، وسلوى الرفاعي، وابتسام شاكوش، وهيمى المفتي، ووفاء خرما، وشذا برغوث، وعبير إسماعيل، وأميمة علي، وندى الدانا، وإيمان عبيد، وابتسام الصالح،وأمل حورية، وميا عبارة،وسوسن علي، وأمينة رشيد، وسها جودت، وحنان درويش، ومحاسن الجندي، وليما دسوقي، وحسنة محمود، وجمانة طه، وضياء قصبجي، وليلى العثمان، وفاطمة بوزيان، والسعدية باحدة، والزهرة رميج، وشيمة الشمري، وبديعة بنمراح، وبسمة النسور، ووئام المددي، وسهام العبودي، وحياة بلغربي، وكريمة دلياس، وأمينة الإدريسي،ومليكة الغازولي، ومية ناجي، وهيفاء سنعوسي، ومليكة بويطة، وسناء بلحور، ووفاء الحمري، وزليخا موساوي الأخضري، وزهرة الزيراوي، ومليكة الشجعي، ولبنى اليزيدي، وحبيبة زومي، ونوال الغنم، وسعاد أشوخي، ولطيفة معتصم، وعائشة موقيظ، ومريم بن بخثة، ونعيمة القضيوي الإدريسي، وسلمى براهمة...

ونلاحظ أن هذه الأسماء الكثيرة إن دلت على شيء، فإنما تدل على مشاركة المبدعة أو الناقدة لأخيها المبدع أو الناقد في إثراء القصة القصيرة جدا بالوطن العربي مشرقا ومغربا.

مميزات الكتابة النسائية

تتميز الكتابة النسائية القصصية القصيرة جدا بالمقارنة مع الكتابة الذكورية بمجموعة من السمات والخصائص، ومن بين هذه المميزات على المستوى الدلالي: طرح موضوع جدلية الذكورة والأنوثة عبر محوري الصراع والتعايش، والتركيز على البيت والأسرة والتربية برصد التناقضات المتفاقمة، وتبيان نسيج العلاقات البنيوية المتحكمة في الأسرة سلبا وإيجابا، وبخاصة على مستوى التفاعل السيكواجتماعي والقيمي والإنساني، والانطلاق من الذات الشعورية واللاشعورية في التعامل مع الظواهر الحياتية، بغية تحقيق التواصل الإنساني، والتفاعل مع منطق الأشياء، والارتكان إلى أعماق الداخل الوجداني في معالجة القضايا الذاتية والموضوعية، واستنطاق السيرة الذاتية والأنا، والتركيز على المكبوتات الواعية واللاواعية في استعراض المشاكل الداخلية والذاتية، والاهتمام بالطفولة التي تعد فرعا أساسيا للأمومة، ورصد الواقعين: الذاتي والموضوعي بكل تناقضاتهما الإنسانية والتشييئية. إضافة إلى الاهتمام بجسد المرأة الجمالي والإيروسي، والعزف على نغمة الحب وإيحاءاته الواقعية والرومانسية والجنسية، واستعمال الخطاب العاطفي والوجداني والانفعالي، مع الإكثار من البكائية الحزينة والمواقف التراجيدية، والاهتمام بالتخييل الحلمي والرومانسي، وذلك على حساب فظاظة الواقع، ومرارته الشديدة، والبحث عن السعادة المفقودة تلذذا وانتشاء، والتطلع إلى الزواج

المثالي الطوباوي. ولا ننسى كذلك التغني بالسأم، واليأس، والملل، والداء، والألم، والقلق الوجودي، ورصد الهموم الذاتية والموضوعية، وانتقاد المرأة المغرورة والمتبجحة انتقادا شديدا.

أما على الصعيد الفني والجمالي، فيلاحظ استعمال الكتابة الذاتية في شكل ذكريات شاعرية، وخواطر إنشائية حلمية، واستحضار ضمير المتكلم بشكل مكثف، والاسترسال في الكتابة الشاعرية والانفعالية، وتخطيب الكتابة بالمنولوج التأملي، وتوظيف الرؤية الداخلية أو الرؤية «مع»، واستخدام أسلوب السخرية والمفارقة في إطار الصراع الجدلي مع الرجل، والاستعانة بالكتابة الرقمية الافتراضية في توصيل الرسائل الذاتية والعاطفية، وتوظيف الفانطاستيك لرصد التحولات الامتساخية البشعة؛ إذ تتحول الكائنات الإنسانية (الرجل على سبيل الخصوص) إلى حيوانات ماكرة وخادعة، ثم تؤول إلى ذوات مشوهة ممسوخة عضويا ونفسيا وقيميا. إضافة إلى استعمال الكتابة الحلمية والرومانسية في التعبير الذاتي، وتبليغ الرؤى والمقاصد المباشرة وغير المباشرة، والسقوط في بعض الأحيان في التقريرية والمباشرة في معالجة قضايا الذات والموضوع، وتعطيل علامات الترقيم في الكتابة القصصية، كما يتضح ذلك جليا عند المبدعة المغربية فاطمة بوزيان، وذلك استرسالا وانسيابا وتدفقا، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية، والتميز بخاصيتي التجريد والغموض الفني (الزهرة الرميج -مثلا-).

وعليه، فلقد حققت الكتابة النسائية بالوطن العربي شأوا كبيرا في مجال القصة القصيرة جدا؛ قصة وخطابا ورؤية، سواء أكان ذلك على مستوى التخطيب الفني والجمالي أم على مستوى انتقاء القضايا الجادة والمصيرية، والتعبير عنها بواسطة كبسولة قصصية قصيرة جدا. وإذا كان الإبداع النسائي في مجال القصة القصيرة جدا، قد فرض نفسه بإلحاح، وأصبح ظاهرة أدبية لافتة للانتباه، فإن النقد النسائي العربي في مجال القصة القصيرة جدا ما يزال في هذا المجال متعثرا بالمقارنة مع النقد الذكوري المطرد. وعلى الرغم من ذلك، يمكن استثناء بعض الأصوات النقدية المتميزة عربيا، كسعاد مسكين، وسلمى براهمة، ولبانة مشوح، وفاطمة بن محمود...

وخلاصة القول، يلاحظ أن المرأة العربية قد أسهمت، بشكل من الأشكال، على غرار صنوها الرجل، في انبثاق جنس القصة القصيرة جدا في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، وذلك منذ فترة السبعينيات من القرن العشرين. ومن ثم، أصبحت المرأة موضوعا لافتا للانتباه في المتون والأضمومات والمجموعات القصصية القصيرة جدا. ومن جهة أخرى، أصبحت مبدعة وناقدة ومنظّرة وموثقة لهذا الفن السردي الجديد. علاوة على ذلك، أصبحت للكتابة النسائية خصوصيات دلالية معينة، ومميزات فنية وجمالية خاصة، تفردها عن الكتابة الذكورية رؤية وقالبا وتصورا وصيغة.

(١) د. سعاد مسكين: القصة القصيرة جدا في المغرب: تصورات ومقاربات، دار التوخي للطبع والنشر، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١١م.

لماذا.. «كيف تصنعُ كتاباً يُحققُ أعلى مبيعات؟»..؟

> محمود سيف الدين*

لقد كنتُ أمزحُ معك
أنا عصام أبو زيد
ثم إنني لا أصدقُ أنهم قتلوه
انحرف القطارُ وانفجر الرأس
العقلُ ظل يتأرجح
نمت شجرةٌ تطرحُ كمثرى
لا أحبها
أنا أحبُ عصام أبو زيد

هذه هي القصيدة الأخيرة من ديوان «كيف تصنعُ كتاباً يحقق أعلى مبيعات» الصادر عن دار روافد، بالقاهرة.. للشاعر المصري المقيم في السعودية عصام أبو زيد، وقد تضمن الديوان الذي جاء في مائة واثنتي عشرة صفحةً من القطع المتوسط تسعاً وأربعين نصاً شعرياً قصيراً، تحرى فيها الشاعرُ تكثيفاً حاذقاً، يحقق درجةً ملحوظة من الاتساق بين البناء الشكلي والدرامي لكل رؤيةٍ على حدة.

وفي «كيف تصنع كتاباً يحقق أعلى مبيعات» لا تستطيعُ أن ترصد بدقةٍ جميع ملامح الدوال الشعرية، من حيث هذا الثراء والتعدد على مستويات الرؤى ومعالجتها شعرياً، وعدم اعتماد خاصية كتابية واحدة، فيما تبقى اللغة وفق هذا المنهج الشعري المميز. ذات مُرونة شفاهية، وحضورٍ ذهني شاعر، تجاوز فيها عصام أبو زيد مسار التجربة، إلى فلسفة التجريب الناجع، فلا يكون الانتباه لعنصر كتابي شعري بعينه، كالمشهدية، والمجاز، والتحريك، ورؤى الذات المنفتحة على عالمها، والعالم الأوسع، في الوقت الذي احتوت فيه التجربة على قدرٍ كبير من مفردات الواقع المعيش، بتوظيفٍ حرفيٍّ، يؤدي إلى نتائج جديدة، ودافعةٍ إلى التأمل.. وأمام الدال المعرفي مثلاً لطبيعة الحيوانات والطيور، وما يمكن فهمُه من

توازن وجودها الحياتي.. نجدها بطلاً مُتكرراً بسماته السطحية، نحو رؤية أعمق: «هل كان يُشبه الغراب في الحديقة التي يتحول الرجالُ فيها إلى طيور، مستوحشاً ووحيداً.. يكتبُ لي رسالةً: أشعر بالبرد» عنوان النص «يكتب» في استهلالٍ استفهامي لا يفي بانتظار إجابةٍ قدر ما يُجيب من تلقاء ذاته، عن مساحة عريضة من الشجن في قالب الشجو، ورصــد الـــذات المُـقـابلـة في اغترابها اغتراباً آنياً بملاحظة فعل المُضارعة (يتحول) غير أن الطيورَ أجناسٌ، والمعني بالوحدة والوحشة «غـراب»، «ولماذا أنت هكذا.. تتسلقين ريشَ عصفورٍ ثم تذبحينه».. تتماوجُ هذه الصورةُ المُـتـحـركـة، فـي نـص «أحـمـد حامد» (ستتضمن القراءةُ محاولة استيعاب إدراج الاســم الظاهر العلم كدال منطقي، يتفاعلُ مع خيالاته).. وقد تحتلُ الحكايةُ زمناً أمكن إدراجه في السياق لتبرير التقريرية المفاجئة: «لا يختلفُ أحمد حامد عن أي واحدٍ» تبريراً مُفسراً للاختلاف: «غير أنه قطعةٌ من قلبي.. سآخذها معي إلى الجنة».. مع ملاحظة أن «الجنة» تقريرٌ ضمني لاحق.. يؤكد مع الحكاية القصيرة جداً أن أحمد حامد ذاتٌ ثالثةُ أربكت الحياة.

وفي ملحمة «الحيوان» لا يتوقف الاستدعاء الحكائي مُوافقاً لنسق الحكاية أو الحكمة المُستخلصة.. «لا تُغلق الباب هكذا.. خلفَ الباب (قطيعٌ ماعز).. يأكلُ الشوك» من قصيدة «ماء» وفي قصيدة «نحن أيضاً نحبُها» تحتلُ (البـقـرةُ) صـدرَ المشهد من سطحه، بهيئتها



عصام أبو زيد



المُنكسرة ربما، غير أن جوف البناء الشعري يحتفي بها من زوايا متباينة الدلالة، بتوصيفات مباشرة: «الـبـقـرةُ كـائـنٌ جميل»، وبرغبة وشاة بتفكير، كأنَ هناك حلولاً مُمكنة لهذا التحول: «أفكرُ أن أتـحـولَ إلـى بـقـرة»، وبوصف الأجـواء: «الـبـقـرةُ فـي الـسـيـارة.. وتحتَ سماء زرقاء وصافية»، ثم بالرجاء «يا ربُ.. لا تترك البقرة وحـيـدة» وصـولاً لـــ «اجـعـل عن شمالها البنتَ الجميلة التي أُسمِيها غادة».. وانتهاءً بالتضرع من أجلها في ضمنية بالبنت «غادة»: «البقرةُ يا ربُ تحبُ غـادة.. نحن أيضاً نحبُها».. ويتجلى «الأرنبُ» ككائنٍ جـديـد.. مـحـفـوف بـالـرقـة، في قصيدة «كن معهم»:

معي أرنبٌ يتكلمُ معي..

معي سيـارةٌ أقفزُ بهـا مـن عين الشمس

إلى عين القمر..

معي اللهُ الذي ينتظرُ خُطوتي إليه

سأصلُ يا الله بعد أن تهدأ العواصفُ

بعدَ أن يعودَ الأرنبُ ويُخبرني ماذا رأى..

هل رأيتَ ابنتي يا أرنب؟

هل تنامُ جيداً، وهل تشربُ الحليبَ

قبل أن تنام

سأرسلُ سيارتي إليها

فكُن معها يا أرنب

كُن معهم يا الله

لأنني أحبُ أن تكون معهم

الأرنبُ والسيارةُ وابنتي

وقد نلحظ رهافة الحس الديني، متجردةً من أي زوائد، في طرحٍ يُجلُ هذه العلاقة الأبدية

إجلالاً صوفياً من منعطفات الحب والتضرع.. «كن معهم يا الله لأنني أحبُ أن تكون معهم».. ويبقى الأرنبُ حاضراً كانعكاسٍ للبراءة، واختراق حُجُبِ التأويلِ والتخييل بها، «معي أرنبٌ» (تأويل)، «يتحدثُ معي» (تخييل).. في مزجٍ طيِّع، يذيبُ هذه المسافةَ بين عُنصرين مُتباعدين بطبيعة الحال.. حتى يأخذَ هذا الكائنُ مساحةَ الدور كلها، ليكون الأرنبُ مجاوراً للابنة، طالما استطاع أن يتلبسَّ الذات الشاعرةَ في نقائها.. ولا يختلفُ «الحمارُ» كثيراً في صورة المودة والقناعة، في نص «الذي كان».. «الذي اشترينا له ملاءةً سريرٍ بيضاء.. قالَ لا أريدُ سريراً.. أريدُ كثيراً من البصلِ الأخضر.. و(حماراً) يصعدُ السلالم»، فيما تبقى «القطةُ السوداءُ» دالاً ظاهرياً موازياً لصورتها الشعبية: التوجس منها في الظلام، ودالاً عكسياً لواقع الذات الشاعرة وتركيبتها التي تهفو لتشبه الأطفال: «وهل يُشبه قطةً سوداء، أحبُ وقوفها في النور.. وأحبُ أن أخافَ منها.. كي أشبهَ الأطفال» نص «ألوانٌ متقابلة» وهكذا تتفاوت مفردةُ «الحيوان والطير» من القطة للبقرة للحمار للعصافير والغراب والأرنب وغيرها، تفاوتاً تستوعبه التجربةُ في فضائها وحيزها، ضمن مفردات حياتية وكونية في علاقات منفصلة ومُتصلة، ولعلَ تيمة «الإنسان»، بكل تجلياتها الفطرية، هي البطلُ الموضوعي البارز والضمني في أنحاء الديوان، حتى نطقَ صراحةً بالاسم العلم الظاهر في عناوين بعض النصوص مثل «احمد حامد»، «عبد القادر» و«عصام أبو زيد»..وفي نص «عبد القادر» مثالاً يبدأ المتنُ كأنه استكمالٌ لملحمة «عبد القادر» هذا كإنسانٍ ربما قرر أن يستعير هاجس التمرد من الحياة، في رحلةٍ تجريبية:

بعد شهرين
وصلَ عبد القادر إلى بطن الثعبان
قالَ لنا في رسالةٍ قرأناها في عين الثعبان
حياتي تغيرت
تهبطُ العصافيرُ كلّ يومٍ على رأسي
خضراءَ.. وبيضاءَ.. وشفافة.

إذن لم تخلُ المعالجاتُ المتفرقةُ من شُبهة التمرد، سواء وردت ملامح هذا التمرد في ردائها الحاد القاطع تعضدها بعض الجُمل التقريرية المُحمَلة.. أو عبر تراتبٍ وانتقال من لحظةٍ لأخرى، تفضي في النهاية إلى هذه القناعة.. وقد تحوَّلت الصورة الكلية في كثيرٍ من النصوص.. إلى قالبٍ يُنتجُ لُغته التي تعتمد المجاز الحكائي مُعظمَ الوقت.. ففي قصيدة «نزهة خارج السينما» يترتب لقاء مع «ماركيز» في وشاية بالمكان في عنوان النص.. السينما ومحيطها.. لكنَ اللقاء الروحي يعلنُ عن حضوره منذ البدايةِ في اتفاق الشعور على رؤية الضوء الذي ينفلتُ من صخرةٍ بعيدة «كُنَّا ندورُ حولَ المكان أنا وصديقي ماركيز.. نشعرُ بالضوء ينفلتُ من صخرةٍ بعيدة..» ويستمرُ هذا المد الروحي بين طَقسٍ صاخبٍ يرتبط بنزهة خارج السينما، «نشعرُ بوخزةٍ في الصدرِ نتبادلُها كإيقاعٍ موسيقيٍّ خافت ولذيذ يربطُنا معاً.. فنتحرك» في تماهٍ مع هذه الثُنائية المُتفقة عبر مُشتركاتٍ أسمى (الضوء، والوخز، والموسيقى) والتي ترتقي للمقارنة فيما بعد في ظل هذه الإشارات المعنوية، «قدمي لن تسبقَ قدم ماركيز.. فهو الأصغرُ سناً، سبقني في اختراعِ نشوةٍ بلا مُخدرات» يُلاحظ اتكاء الوصف على المجاز المكثف جداً، يدعمُه مُستوىً كاشفٌ ومُفسِّرٌ: «وكان جريئاً في البوح».. ثم هذا التنقل والارتداد بحنكة تزنُ الصورةَ البلاغية، بحيث لا تنحاز اللُغة إلى مستوى بنائي بعينه: «أذكرُ أنَّهُ جذبني من أذني في لقائنا الأول.. صائحاً لماذا كتبتَ على البابِ.. أن كلمةَ الوداع، أجملُ من كلمة المُضاجعة.. وأنت تعلمُ انك كاذبٌ ولئيم».. وتبلغُ هذه الحميمية المُستدعاة مداها، بعد رحلة الروح في هذا الوقت القصير.. ولا غضاضة في

كشف مُغاير وأكثر تقريباً بالرواية عن الحبيبة/ الرمز: «حبيبتي تجاوزت الأربعين يا ماركيز» وفي أداة النداء «يا»، إشارةٌ مجازية في حد ذاتها، لقرب المسافة بين الصوت وصديقه ماركيز.. اللذين ربطهما إيقاعٌ موسيقي خافت.

كما وجدت الحركةُ براحاً أفقياً، ورأسياً «لأسفل تحديداً» في رداء الديوان الفضفاض.. ويُمكن رصدُ أحوالها عبر أكثر من حالةٍ شعورية، ففي نص «مصير» الذي ترتبطُ رؤيته بجدلية الرغبة والمُمكن، وترقُّبِ هذا المصير في أسرار البحر، نراقبُ الحركة في نهايةِ المشهد في سياقٍ استفهامي: «كُنتُ أفكرُ في مصير السمكةِ.. هل تبقى هنا.. أم إلى الأعماق ترحل؟. في تمددٍ رأسي لأسفل، لا يُقرُّ شغفاً بالبحر كما تصدر النص: «كنتُ أريدُ بحراً» بقدر ما يشغلُ التفكيرُ في الأعماق حيزاً من الطرح المُضطرب شعورياً، والمُتزن شعرياً.

وتتوالى مشاهد النزول أو الانحدار لأسفل بدلالات متباينة الأثر بينَ راغبٍ وزاهد: «نازلاً من المغارة أبكي» (مفتتح نص «شجرة»).. إلى الحركة المتبادلة مع مفردات الأجواء المعنيّةِ بالرصد: «(ارتفع) الماءُ في البُحيرة إلى عنقي» وبعدها «(أحركُ) ساقي فتؤلمني.. (أحركُ) يدي فتتحطم» ثم الحركة التائهة: «(سأقومُ) من الماء.. لكن إلى أين (أذهب) «وفي السياق المتدحرج ذاته، تأخذ الحركةُ ما بعد الرمزية مساراً مُتمرداً جداً في نص «معها»..

هذه الحبةُ السوداءُ
على أنفي
تُشبهُ الماضي
حبة سوداء وثقيلة
لدرجةِ أنني أسقطُ معها
وأتدحرج..

فيما يشي نص «سجين» بسقوطٍ اضطراري لا يصل إلى قرارة موضعٍ، في سياقٍ زمني متعلق بالماضي المُطلق في صورة مُحددة «في الليلة الماضية»... «لم أكن ابكي.. كُنتُ أسقطُ في بئرٍ.. ولا أصلُ إلى قاع»..

ويمكن القولُ إنه في ديوان «كيف تصنعُ كتاباً يُحققُ أعلى مبيعات» يضجُ عالمٌ كبيرٌ من مفردات الحياة، ورؤاها، التي تتوحد وتتقاطع حول عاملٍ مُشترك رئيس هو الإنسان يعتمدُ الإنسانيةَ وبراحه.. ومتأبط بعضَ الشر لتغيراتها المفاجئة.. أو المُفجعة، ما حدا بالتمرد أن يكون حاضراً بمستوياتٍ عدة، أبرزها في نص «تسعينيات».

ويبقى هذا العنوان المُراوغُ «كيف تصنعُ كتاباً يُحقق أعلى مبيعات؟» ولعلنا نلاحظ هنا في العنوان وضوح علامة الاستفهام..أي ليس شارحاً لهذه الكيفية، وكأن جميعَ ما انفلت من سياقات شعرية، هي بالأساس استفهامٌ قائمٌ ويتشكلُ من آنٍ لآخر تشكيلات غائمة وواضحة، ومُتهكمة، وحادة، ومُنكسرةٌ مُسالمة، وهكذا.. ولا تبتعدُ عن مجال استفهامها مهما بدا من جُمَلٍ خبرية مُنتهية.. هي بالأساس تأكيدٌ لهذه المتاهة التي اعتنت بالموسيقى، والجسد، والطفل، والحيوان، والسيارة، والأصدقاء، والبئر، والبحر، والشجرة، والحياة، وأخيراً الحبُ، مُنفلتاً في مداراته وعالمه:

هكذا قال المؤلفُ..
وطلبَ مني المغفرة..
عن أي شيء؟!
يعودُ الحبُ فجأةً..
ويزلزلني..
يجفُ دمُ الخيانةِ.
وينتقلُ الطابقُ الأعلى إلى مبانٍ أخرى.

---

* شاعر وناقد مصري.

شمس تولد من الجنوب

> عماد عارف أحمد*

يا أستاذ: من أين تولد الشمس في وطننا فلسطين؟

بدت على المدرس ابتسامة حزينة وهو يتأهب للإجابة على سؤال التلميذ "باسم" الذي لم يبلغ السادسة من عمره.

- الشمس تولد من الشرق في فلسطين، وفي كل أنحاء الأرض يا "باسم"..

أخذ "باسم" يداعب شعر رأسه في نشوة وهو يقول لمدرسه..

- لكن أمي قالت لي ذات يوم..إن لوطننا فلسطين شمساً أخرى تولد من الجنوب.

حملق المدرس في عيني تلميذه الصغير.. وبدت على وجهه علامات تعجب سرعان ما تلاشت. عندما رد عليه.. مؤكدا له كلام أمه.

- هذا صحيح يا "باسم".. لوطننا فلسطين شمس أخرى تولد من الجنوب.. فبجانب الشمس التي تولد من الشرق.. بعث الله لنا شمسا أخرى تولد من الجنوب.. ليعطينا الأمل في الحرية.

- ما معنى كلمة حرية؟

- حمامة ترفرف في السماء من دون أن تخاف من الصياد.

- أبي استشهد وأنا صغير..وأخي استشهد الأسبوع الماضي.. فهل سنموت كلنا برصاص اليهود؟

دنا المدرس من تلميذه الصغير.. ضمه إلى صدره بشده، والدموع تسيل على وجنتيه...

وفي المساء.. دلف "باسم" إلى حجرة نومه.. وفتح نافذتها على مصراعيها..ثم ذهب إلى أمه التي كانت بالخارج تجمع الحجارة.. وقال لها:

أمي.. ساظل مستيقظا هذه الليلة، ولن أنام حتى أرى شمس الجنوب وهى تولد مع شمس الشرق.

شمس الجنوب لا أحد يراها وهي تولد يا "باسم"..!

لماذا يا أمي؟

لأنها شمس لم تخلق للبشرية كلها.. بل خلقها الله لنا فقط.. من أجل أن نصبر ونكافح. ومن أجل ليلنا الطويل يا ولدي.

إذاً.. لأرى الشمس وهي تولد من الشرق..

نظرت الأم إلى طفلها الصغير.. وقالت:

شمس الشرق شمس حرية.. ونحن بلا حرية.

وكيف نكون حماما يرفرف في السماء دون أن نخاف من الصياد؟

مدت الأم يدها إلى الطفل بحجر صغير.. ثم استطردت..

بداية حريتنا من هنا يا صغيري.

أخذ "باسم" الحجر من يدها.. احتضنه بيديه الصغيرتين وقبَّله.. هرول إلى حجرة نومه وأغلق النافذة.. قبَّل الحجر مرةً أخرى.. وضعه تحت وسادته.. مدَّد جسمه الصغير على الفراش..

وراح ينتظر الصباح..

* كاتب من مصر.

صورتان..

> ليلى الحربي*

تنوء بحمل الأكياس، فتتخذ لها مجلساً على أحدِ الكراسي داخلَ السوق.

تتوقف والدتها.. وتنظر إليها شزرا..

لن أسير خطوةً واحده.. سأقع من طولي..

ترمي لها ما معها من الأكياس.. وتواصل سيرها..

تنظر ببلاهة لكمية المشتروات.. وفي داخل رأسها المتسربل بطرحة سوداء..

هناك بياض ناصع،بدا كشاشة تعرض عليها صورا لا قبل لها بإيقافها.. ما رأت بالأمس في تلك القناة المزعجة..

جوع وبؤس وعري.. وما يحيط بها من الأكياس المترعة بالكماليات..

أمامها كشك يبيع القهوة..

ولكنها لا تستطيع الوصول إليه مع هذه الفوضى حولها..

تشير لذلك العامل..

يأتي مسرعاً..

تناوله قطعة نقديةً أكبرَ من المطلوب..

أكبر كوب قهوة.. وقطعة حلوى لا تقل حجماً..

لم يتوقف العرض داخل رأسها..

حتى وهي ترتشف القهوة وتقضم معها قطعة من الحلوى..

تشعر بمرارتها.. حين تتراءى لها صورة الطفل الهزيل الذي شاهدته أمس في تلك القناة المؤذية..

صراخ في الممر الواسع يدوي..

يتوقف الجميع عن حركتهم..

الطفلة سقطت من الدور الثاني، والأم تجثو عند رأسها المغطى بالدم... يا الله.. نفس الصورة التي رأتها البارحة.. لم يكن حلماً..

بل كان مشهدا في القناة إياها..

الفرق أن الطفلة هناك رثة الثياب ولم تسقط من شاهق، بل أرداها لغمٌ في الأرض، الأم هنا غابت عن الوعي.. وهناك وعت الغياب والطفلة هنا فارقت الحياة.. وهناك فارقت الموت..

لم تنتبه إلا على صوت أمها القادمة ومعها أكياس أخرى.. هيا بنا.. يكفينا تسوقاً اليوم..

---

* قاصة من السعودية.



رؤى على أمواج متضاربة

> محمد محقق*

اختفاء

رآها ترقص داخل جدران مغلقة،
افتتن بالجمال الأخاذ..
وحين أطلق العنان لتجوال العينين،
كانت الحسناء تغيب في سراديب العتمة..!

تمرد

على قارعة السرير،
قاوم لحظة الرحيل،
وحين أدركت أن صوته الرخيم
تحول إلى حشرجات بكاء،
تمردت عليه،
وأعادت كتابة الحكاية من جديد...!

تجاهل

حين ألقت بعشقه في
سراديب النسيان،
مزق أشرعة الحب بلا تردد،
وأهدى لنفسه أغنية الريح،
لتغازل بياض فراغه...!

طموح

أحب المبدعين إلى حد الجنون،
تمنى أن يكون واحدا منهم،
ابيضت عيناه من كثرة القراءة،
أخيرا،
وجد نفسه خارج الرقعة...!

اهتمام

عندما رآه مبتسما
اطمأن إليه،
بادله الحديث طمعا في صداقته،
لما نهض الآخر مودعا،
أدرك أنه في عزلة تامة...!

مفارقة

لأنه يتمتع بحيوية مميزة،
مارس كامل صلاحيته
بهدوء تام،
لكن صديقته كان لها رأي آخر،
فقد تزوجت من غيره...!

تجاهل

شعر بالحزن لحروفه المبعثرة،
وحين تأمل حلمه المتهاوي أمامه،
اشتكى أمره لصاحبه،
فتم حذف اسمه
من قاموس صداقته...!

لـــــــوحة



> هشام حـــراك*

حسام، طفل لم يتجاوز العاشرة من عمره.. يحب الناس.. يحب الألوان.. يحب الجمال.. يحب الحياة..

حسام هو ذاك الطفل الذي سأله المدرس عن سر تمسكه بالمركز الأول في صفه الدراسي، فأجاب بلغة الواثق من نفسه:

لأنني أريد أن أقدم شيئا للناس حين أكبر.

لم يعرف حسام شيئا اسمه النوم، طيلة ليلة الأمس، من شدة سعادته بلوازم الرسم التي جلبها له والده، بعد أن لمس فيه عشقا جنونيا لهذا الفن الرائع، كما أنه ظل يفكر في أول موضوع لأول لوحة سيرسمها في مشواره الإبداعي.. لم يتناول إفطاره ولا غداءه رغم إلحاح والدته.. خط حسام، على قطعة ثوب بيضاء، عدة خطوط وأشكالا هندسية.. شرع يلونها بتركيز وعناية فائقين، وبألوان مختلفة، ليهتدي في النهاية، إلى رسم حمامة بيضاء تحلق في فضاء أزرق سماوي.. حين فرغ من ذلك، سأله والده:

بماذا ستعنون اللوحة يا حسام؟

أجاب واثقا من نفسه كالعادة:

صبرك علي يا والدي.. أنا بصدد التفكير في ذلك.

.. فكر حسام بحركات سريعة من عينيه، ثم شرع يكتب، عند أسفل اللوحة، بحروف أنيقة بارزة: «ا.. ل.. س.. ل.. ا.. م».

.. خرج الطفل مزهوا بنفسه، حاملا لوحته التشكيلية.. نادى على أصدقائه من أبناء الجيران لمشاهدتها.. كانت الشمس، لحظتها، قد غابت تماما، لكن نور القمر عوض أشعتها في انتظار عودتها بعد الفجر.. شرع حسام يشرح لزملائه كيف تمكن من إنجاز لوحته وهم يصغون إليه بإعجاب كبير.. بينما هم كذلك، إذا بمجموعة من الطائرات الحربية تغطي سماء المدينة، وتخترق سكون الليل، وتحجب عن الأطفال نور القمر.. أصيب الأطفال برعب شديد..حاول حسام سحب لوحته ودخول البيت.. في طريقه، سقطت عليه شظية قنبلة حولت جسده الصغير إلى شظايا تناثرت على لوحته.. غمرت دماؤه اللوحة، واختلطت بألوانها، لكن، بقيت الحمامة البيضاء بارزة بشموخ، وكذلك تلك الحروف المُشكِّلة ل: «ا.. ل.. س.. ل.. ا.. م».

* قاص من المغرب.

قصص قصيرة جداً



> ميمون حرش*

العانس

تخطت الأربعين، بلا زوج، بلا أولاد، لكنها أيضا تخطت اليأس، وسكنت بيت الحروف كملكة متوجة.

حين تمر شامخة وسط الساكنة، لا تكترث للأصابع الطويلة التي تشير إليها، لا تنظر وراءها أبدا، هم، نعم، تعودوا النظر في كل الجهات، فحين تختفي هي، تتبق أخرى من جهة ما لتمر بنفس الوجوه، خُشبٌ مسندة، متأهبة لأن تشير بأصابعها.

لم تكترث قط-في المناسبات- لغمز ولمز النساء المتزوجات، تبكي عليهن لا منهن، وتعتبرهن مجرد نساء ليس إلا.

أما الرجال فقد زلزلتْ قلوبهم بكبريائها، وأوغرتها ضدها، وازدادت أصابعهم إشارة إليها..

وحين مرت بالسلف في الخمسين من عمرها مدوا أصابعهم، وأشاروا إليها، قائلين:

«إنها العانس،

لتردّ بهدوء صاخب:

«بل مُستغنية».

السجين الشاعر

خرج من السجن بعد مدة طويلة، قابل حبيبته، بادرها بالقول:

أبــــرقٌ بــــدا مـــن جــانــب الــغـــور لامـــع
أم ارتــفــعــت عـــن وجـــه لــيــلــى الــبــراقــع

و...

متعجبة:

ويحك، من كتابة العرائض والبيانات إلى الشعر.. أتراهم كانوا يعلمونكم الشعر في الداخل؟

أبدا..

فما هكذا يكون اللقاء الأول بين حبيبين بعد طول غياب..

لم يردْ، تخطاها بصمت، ومضى إلى سجن آخر..

أكباد مقروحة

سمع عن سوق بعيدة، يأتيها الناس من كل فج عميق، يتم فيها استبدال أكبادهم المريضة، بأخرى سليمة.

رحل إليها، وبعد مغامرات جلجامشية، وصلها، لكن متأخرا، لقد سبقه مرضى آخرون، ولم يتبق غير كبد واحدة مكتوب عليها: «للنساء فقط».

أصر على استبدال كبده بها، فقالوا له: مستحيل.

وحين أصر طلبوا منه شهادة حسن السيرة والسلوك.

أعرب ما تحته فقر

من برج عاجيْ يطل «الغني» ساخراً ممن تحته.

وكانوا منشغلين بإعراب كلمة «فقر» في جملة ركيكة.

فحاروا بين إعرابين: نعت أم عطف أغنياء.

---

* كاتب قصة من المغرب.



قصص قصيرة جداً

> محمد صوانه*

تشبث..

يطالع صفحة الماء على الشاطئ

راعه ظله المسروق تتقاذفه الأمواج..

في لحظات اللاوعي،

يستدير نحو الشمس متشبثاً بخيوط الوداع..

أمي..

تشتكين الصداع،

وأظل ألف رأسي بوشاحك..

انطلاق

استأثرت أخواتها بالميدان دهراً

ظل يحبسها عسر المخاض،

ارتجت جوانحها وتسارع النبض..

فانطلق وميضها في الآفاق..

رواية طويلة جداً..

تقول له:

- ابتعد عني..

وعندما يتوارى،

تصيح على مسمع الثقلين:

- أين أنت؟؟؟!!

عطلة صيفية!

يدخل إلى غرفة الفصل مع بداية عام دراسي جديد

ألقى عن ظهره أعباء العطلة الصيفية:

بقايا علب زيوت السيارات، مشاجرات مع صبية ورشات الصيانة، إهانات ووكزات معلم الورشة..

أما حصيلته: فثياب مشبعة بالزيوت، وجسد دُعكت عضلاته الغضة،

ويدان متشققتان..

وعين لم تعد تتطلع إلى أعلى!

أول النطق

يقرأ في كتاب أهدي إليه،

بلغ صفحته الخمسين،

ولم يزل يهمس في دواخله بأسى

الأحرف الأولى المفقودة:

ب..ا..ب..ا

---

* كاتب من الأردن مقيم في السعودية.

الفيلم المسيء للإسلام

> جاك صبري شماس*

حرية التعبير لا تعني على الإطلاق الإساءة إلى المعتقدات والمشاعر وحرية التعبير دون ضوابط أخلاقية لا تختلف عن شريعة الغاب..

حاشا لمثلك من يذمّ ويشتُمُ　　　وبك البسيطة تقتدي والأنجُمُ

ملأتْ محبّتُك الأنامَ وأغدقت　　　وبكلِّ روضٍ في ودادك برعم

كيف الرعاعُ يلفّقون مساوئاً　　　والشرع خاتمه النبيُّ المسلم

من ذا الذي يهذي بغير حقيقةٍ　　　والحق شمسٌ لا تغيب وتهرَم

إن الذي زرع الشمائل في الدنى　　　سرعان ما يزهو الندى والموسم

والمرء يشمخ في سموِّ فعالِهِ　　　والله يمنحُهُ المرام ويُعظِم

دين تجلّى البِرُّ في فرقانِهِ　　　وبه تكرّم بالفضيلة (مريمُ)

والغربُ أمريكا وذؤبان الغوى　　　خبثٌ يهدهد في الصدور ويجثم

والفتنة الكبرى نتاجُ تعصُّب　　　أعمى تخبّط بالظلام يخيِّم

قل ما تشاء فلن تهزَّ عقيدةً　　　عصماء في شفة الدنى تتكلَّمُ

أنا من نصارى يعربٍ لا أرتضي　　　ذمَّ النبوَّة أو نفاقاً يؤلمُ

تجري العروبة في عروق دمائنا　　　والضاد حرف في الهوى يترنَّمُ

هذي يدي عرياءُ تنثر طيبَها　　　والقلبُ ينبض بالإخاء وينعم

وبليغُ قرآنِ الرسول مخلّدٌ　　　إعجازه آيٌ جليلٌ مُحْكَم

ويحفُّ وجهَ محمّدٍ ألقُ السنا　　　ومنارهُ وجهٌ وثغرٌ يبسمُ

* شاعر من سوريا.

أغرودة الضُحى

> ملاك الخالدي*

يطولُ شجى الأيامِ حيناً من الدهرِ ... ونستعذبُ الآهاتَ صبراً على صبرِ

على أملٍ نقضي فصولَ حياتنا ... ونبصرُ في آفاقنا سحنةَ الخيرِ

فمهما استطالَ الليلُ لن يفلحَ الدجى ... فإن تمام الليل يزجيهِ للفجرِ

لنا مع خيوط الصبح أغرودة الضحى ... سترسلها الأيام من حيثُ لا ندري

أصوغُ تفاصيل الحياةِ حكايةً ... تناجزُ أيامي إذا عقني شعري

ملاذي رفيفُ الحرف إذ ينزفُ المدى ... وتبكي زهور القلبِ والحزنُ يستشري

نعيشُ لنجتازَ الدروب بفجرها ... وفي ليلها المأفون أو وجهه البدري

تقلبنا الأحداث كيما تصوغُنا ... حروفاً تناجي الكون في ساحة العمرِ

أيا جارتا إنا قريبانِ في الأسى ... نعيشُ اغتراباً ما يزالُ بنا يسري[1]

فكفّي نواحاً وابعثي البوحَ فكرةً ... تغردُ كي تبقى بلا دمعنا القسري

خذي كل أشعاري وتيهي على منى ... وعودي إلى دوحٍ تفاقمَ في فكري

خذي هينمات الأمس إشراقة الرؤى ... وكوني لروح الكونِ يا جارتي جسري

تعالي هنا واستمطري الصبح كلما ... تهيّبَ وجهُ النجمِ أو هدّني أسري

---

* شاعرة وقاصة من الجوف

(١) مجارة لقصيدة أبي فراس الحمداني التي قالها في أسره:

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا.. تعالي أقاسمك الهموم تعالي..

رويده



> عبدالكريم النملة *

(أول نظرة....)

رويده..

أين أنت؟

أمن دهشة الماضي أتيت؟!

أم من غبار تلك السنين ؟!

أتيت تطوين سدفة الليالي

تفكين وثائق الأيام

تفلتين الحنين..

رويده..

تتلمسين بعينيك الصغيرتين

ذلك الدرب القديم

ذلك الطفل الغرير

ذلك العشق الصغير

ها أنت كما أنت..!

ينضرط من عينيك الحنين

ذاك الشعاع القديم

ذاك النسيم العليل

رويده..

أين أنت

كل ذاك المساء الطويل

كل ذاك العناء المستجير

ثم أتيت...

ترجين طفلك الصغير

ترجين لحنك القديم

ترجين عشقك البعيد

أما زال في العمر متسع للقاء؟

رويده..

ها أنا كما أنا

ضجيج الشوق في قلبي

يعصف بي

ترددت ذكرياتي في شقوق السنين

دائما

أنصت لذكراك

وفي فمي كل النشيد

آه..!

يا نغماً

قضيت العمر يحلم فيك قلبي

رويده..

ما أنت يا دنياي إلا حلماً

يغيب ثم يزدهر

رويده..

لا تسأليني

كيف ضاعت السنين؟!

كيف لم نقطف يوما معاً

زهر الياسمين؟!

رويده..

تعالي

نحبس ظلنا الأول

نفرُ من حديث الناس

إلى

صفحات الخالدين...

---

* شاعر من السعودية.

أنا لست هرتك الجميلة

> نادية أحمد محمد*

أنا لست هرتك الأثيرة
كي أراك
فأنتشي
وأروح أطلب
بعض عطفك
بالمواءْ
أنا لست هرتك الرقيقة
كي أسوق إليك
لهفة نبضتي
وأروح
أمسح لهفتي
بتليج ساقك
كي تمد إليَّ كفك
بالعطاءْ
أنا لست من تدنيه
إن أدنيته
برقيق حرفك
أو ببعض الرفق
إن راق النداءْ
أنا لست هرتك اللطيفة
كي تداعب
كفك الخرساءُ
رأسي
ثم تدفعني
برفق الضيق
حين تملني
فأسير خلفك
استقي
مُرَّ انحناءْ

أنا لست هرتك الصغيرة
كي أراك
تسومني
بعض التعطف والحنين
متى تشاءْ
****
أنا كنزك المخبوء
في دار المنى
وملاذك المأمون
إن حُمَّ القضاءْ
أنا تاج كونك
ترتقي
لتنال بعض رضاي
سعياً للصفاءْ
أنا بدر ليلك
إن مضى
صبح الحياة
وعاش قلبك
في الدجى
وانساب نبضك
شاكياً
طول العناءْ
أنا نور يومك
حين تشرق بسمتي
وتطل من عينيَّ
شمسك
والضياءْ
أنا توأم الروح
اهتديت إلىّ

حين رأيتني
اشتاق مثلك للنقاءْ
أنا
صحوة الأحلام
تُسكر ناظريك
بدون زيفٍ أو رياءْ
أنا
رجفة الإشراق
تسكن مقلتيك
ترد قلبك للسماء
فإذا اقتربت
بنور قلبك
أو نقاء الروح
واجتزت
القليل من الغباءْ
وإذا اقتربت
كما الحمائم
ساعياً للنور
سعيك للقاءْ
إذا اقتربت
مسلّماً
بالحب مرة
روحي
ستقرب ألف مرة
ما دمت
لم ترني كهرة
وعرفت ما معنى النساءْ.!!!!

---

* كاتبة من مصر.

قصاقيص شعرية

> محمد عباس على داود*

وجود محدود

قلت لأم الولد
تعالي
نكتب ميثاقاً وعهود
بعضاً من وقتك
أرضاه
بصفة الزوج
وبعضاً آخر للمولود
ضحكت
ضحكتها البيضاء
وقالت
يا ذاك المكدود
ما عاد
وجودك يشغلني
مادام وليدك موجود
من أنجب
طفلاً يا ولدي
فليقبل
بوجود محدود !!

فن التمثيل

كانت
خلف زجاج الشاشة
تتلوى
تزحف ناعمةً
تتدفق
عرياً
وتميلُ
تحمل
شيطاناً يتحدى
بالحركاتِ
وفى العينين
يصوغ
فنون العشق
حروفاً فوق شفاهٍ
تبرع في فن التقبيلْ
يا إخوان الشر
كفاكم
قيل
كفاك الجهل لباساً
ذلك
مقبولٌ وجميلْ
قال
بجد الرجل الحازمِ
حين يكون الفن
عرياً
ملعونٌ فن التمثيلْ

طلب الوداد

وقف الثقيل ببابها
يرجو
الوداد المستحيل
ويقول
جئتك طالباً
بعضاً
من الود الجميل
صدته صداً حازماً
فأدار
وجها للرحيل
لما رأته مغادراً
صرخت
تريث يا ثقيل

اشتراكية

حين رأيت
حبيب القلب
طليق الوجه
يزف البسمة
للأحداق
يصب حروف اللغة
جزافاً فى الآذان
بدون هوية
يشرح حباً
ليس بحبٍ
يمطر أشواقاً خيرية
يعزف لحناً
يقطر أحلاماً
وهمية
قلت لنبضة قلبي
مهلاً
لن نهواه
فحين أحب
أريد حبيباً
يحذف
من قاموس الحب
تماماً
كلمة
اشتراكيه !!

---

* كاتب من مصر.

قصيدة اليوسفية

> د. يوسف العارف*

(١)

سكب الليلُ على خافقي..

بعض هذي القوافي..

ثم قال..

هيت لك!!

يوسفي..

أنتَ

وأنت الخليلُ الوفي

كم تضيء القوافي..

بعبير الصلوات..

ونرجسةٍ في الحقو ل..

الآيلات إلى القطف..

وأنت الذي تمنح البردَ..

ماشيءٌ دفي!!

(٢)

حط لي.. من علٍ عالٍ..

توجهه،

وهو خافٍ خفي.

مَدَّ لي هذا السؤال.. الأكيد..

المنتفي..

كيف يا شاعراً..

آذنتهُ القصيدة بالا كتفاء..

ولم تكتفِ؟!

كيف تأتي إلى راحتيك..

مياه القصيدة..

ثم لم تغرفِ؟!

يوسفي أنت...

وأنت الخليل الوفي!!

(٣)

مَدَّ لي هذا السؤال:

بين هل..

ولماذا..

وكيف..

تخونُ الأبجديةُ ريشةً تحتويها..

وتحنو عليها..

وتمنحها الماء الزلال؟!

وما قلتَ لي:

كيف خُطانا خَطَتْ دونما سوءَةٍ

وارتقتْ دونما فَزْعَةٍ

وانتهت في المآلِ..

أإلى لا مآلٍ؟!

كيف حنَّتْ خُطانا..

إلى ما يقال؟!

تلك كانت نبوءَتُنا..

يوم سارت إلى الرملِ..

سارت إلى (الطين)

وما ثم (طينٌ)..

يسجل تلك الخطى..

فضاعت مع الريح..

ضاعت مع الليلِ..

وضاعت خطانا.. كما أيِّ قولٍ يقال!!

(٤)

سَرَّني من تَوشَّحَ بالريح..

يوم انتشت في يديه..

حروف الكتابة!!

قلت: سوف أغني..

أمهِّدُ هذا الطريق الطويل..

وأُبحرُ بين فَعولُنْ فعيل!!

وما ساءَني..

غير هذي المواويل التي..

قالها غيرنا،

قلت: سوف أغني..

إلى أن تفيءَ السحابة عن غيِّها..
وتخرج (أنثى القصيدة) من خدرها..
متوجةً بالمعاني البِكار..
ومنسوجةً بالسنا والصهيل!!

(٥)

قال لي:
يوسف..
أنت..
وأنت.. الخليل الوفي!!
مذ لقيتُك..
سائحا في دروب المدينة..
تُيَمِّمُ وجهكَ..
نحو الشموس الحزينة..
وتمتاح من ألقٍ..
صَبْوَتكَ!!
كيف كُنتَ..
يوم أن تنادوا عشاءً..
إلى بابكَ..
واقتفَوا أثرك..
ها هو الدَّرَكُ الجاهليُّ..
يحث الخطى.. يتبعك.
فاحترس!!
لا تساوم على صبوتك..
ولو وزنوك الذهب!!
وإن أقلقوك..
وإن أتعبوك..
فقم وتبتَّل..
وعفِّر نواصيك ماء الثرى..
كيما ترى..
بعد حين.. أجلك!!
لا يسدُّوا عن الشمس عينَك..
إنهم يقصدوا عتمتك!!
وارتقب يوما سيأتي..
وعلى خيلك أن تقطع..
هذا الشَّرَك.
إن للفجر انبلاج..
بعد أن زاد الحلك!!
يوسفي أنت..
وأنت الذي ي ي..
تعرف علم الفلك!!
فتيقن..
ثم قم وابتهل..
يا إلهي..
إن تعذبني..
فما أعدلك!!

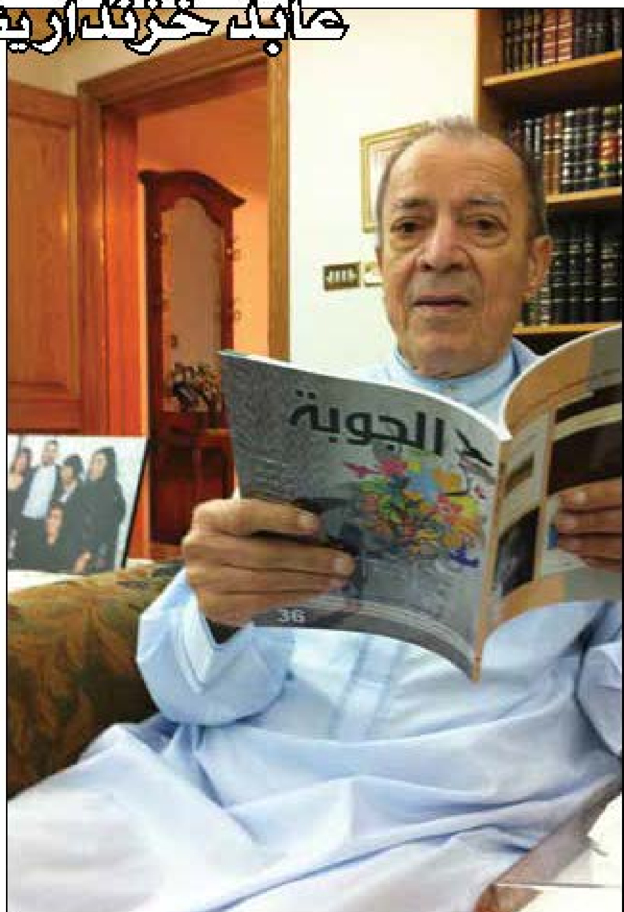
(٦)

يوسفي
أنت.. وأنت الخليل الوفي!!
مذ تغر بت..
ومادت خوافيك!!
في شرنقات السؤال العتيق..
ومذ هيأتكَ الليالي لحتفك..
ها أنت توقن:
أن الأماني تقودك..
نحو وأدٍ خفي!!
فتعال.. تطهر
وطهر خطيئاتك..
ربما يوقظ الماء في بردتيك..
الصلاة..
صباباتٍ حكيمة!!
ربما تشرق شمسك..
تمطر غيثاً وظلاً..
أهازيج السحاب!!
ربما.. ربما..
ترتئيك المواويل..
لحنا صفيا!!
أيهذا الجميل الحفي!!
يوسفي أنت.. وأنت الخليل الوفي!!

---

* شاعر من السعودية.

عابد خزندار يفتح قلبه لـ «الجوبه» ويقول:



علاقتي بحمزة شحاته

علاقة التلميذ بالأستاذ

أعدُّ نفسي من الذين أسهموا في البدايات الزراعية في منطقة الجوف، وقد لفتنا الأنظار إلى المنطقة وأهميتها.

تعدّ - وللأسف - كتاب «ألف ليلة وليلة» من الأدب الشعبي الرخيص، والغرب يقدره كل التقدير.

لم أكن مناهضاً للغذامي في يوم من الأيام، والفرق بيني وبينه أنه كان يكتب عن الحداثة، وكنت أكتب عما بعد الحداثة

الاتجاه إلى الرواية أصبح أهم وسيلة لتصوير الحياة ووصف الواقع

حوار: إبراهيم الحميد - عمر بو قاسم

قد يفاجأ الكثير من قراء الناقد عابد خزندار أنه بدأ الكتابة متأخراً بعد سن الأربعين، ليكون نابغة آخر بعد النابغة الذبياني. بدأ حياته العملية في وزارة الزراعة التي كلفته بمهمة توطين البادية في وادي السرحان بمنطقة الجوف عام ١٣٨١هـ ١٩٦١م، وواجه خلالها صعوبات الحياة البدوية، بعد أن عاش طالبا في القاهرة وأمريكا، ثم موظفا في الرياض..

عابد خزندار من مواليد عام ١٩٣٥م بحي الشامية، من مواليد حي الشامية بمكة المكرمة عام ١٩٣٥م. ناقد وأديب وكاتب صحفي سعودي. حصل على الشهادة الثانوية من مدرسة تحضير البعثات بمكة المكرمة عام ١٩٥١م، ثم التحق بكلية الزراعة بجامعة

القاهرة، وتخرج منها عام ١٩٥٦م، وحصل على درجة الماجستير في الكيمياء العضوية عام ١٩٦١م من الولايات المتحدة. عمل مديرا عاما في وزارة الزراعة بالرياض حتى عام ١٩٦٣م، ثم ترك الوظيفة العامة وانتقل الى فرنسا، وأقام فيها لسنوات حتى اكتسب ثقافة فرنسية وفرانكفونية، انعكست على اتجاه النقدي الطليعي. ويعد في ذلك هو والدكتور معجب الزهراني خرّيج جامعة السربون مدرسة نقدية محلية تعتمد على النظريات المبلورة فرنسياً».

من مؤلفاته النقدية:

١- «الإبداع»، من إصدارات الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨٨م.

٢- «حديث الحداثة»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٠م.

٣- «قراءة في كتاب «الحب»، منشورات الخزندار.

٤- «رواية ما بعد الحداثة» منشورات الخزندار عام ١٩٩٢م.

٥- «أنثوية شهرزاد»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٦م.

٦- «معنى المعنى وحقيقة الحقيقة»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٦م.

٧- «مستقبل الشعر موت الشعر»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٧م.

٨- «حديث المجنون»، من إصدارات نادي حائل الأدبي عام ٢٠١٠م.

٩- «التبيان في القرآن الكريم (دراسة أسلوبية)» - مؤسسة اليمامة الصحفية ٢٠١٠م.

إضافة إلى العديد من الدراسات النقدية والتقنية المتخصصة.

ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات وبخاصة الألمانية، إذ احتفي به في معرض فرانكفورت للكتاب عام ٢٠٠٥م. ولديه زاوية مقال اجتماعي معروفة بشجاعتها باسم (نثار)، يكتبها بشكل يومي في صحف الرياض وعكاظ والمدينة، وأخيرا في الرياض مرة أخرى، ولم تنقطع إلا عامين فقط، أوقف فيهما عن الكتابة لانتقاده المستمر لوزير الصحة وسياسات الصحة في المملكة.



من الارشيف (عابد خزندار)

واستجابة لاقتراح الأديب محمد القشعمي للقاء الناقد الكبير عابد خازندار، فقد كان يتصل عليَّ في كل سانحة من شهر رجب وحتى شهر رمضان وبداية شوال ١٤٣٣هـ، مقترحاً تسجيل لقاء معه حول تجربته بمنطقة الجوف! فقد قمت بتكليف الزميل الشاعر عمر بو قاسم بالتواصل مع زوجة الأديب خازندار الأستاذة الأديبة شمس الحسيني، التي كانت تتولى تنسيق مواعيد الأديب الكبير بعد أن زودني الأستاذ القشعمي برقم منزل الخزندار.

ولما لم يحصل أي موعد مع الناقد حتى وافى الأجل زوجته السيدة الجليلة شمس الحسيني رحمها الله، اتصل بي -من جديد- الأديب القشعمي قائلاً: إن الأستاذة منى خزندار هي إلى جوار والدها بعد وفاة والدتها، مفيداً أنه فاتحها بموضوع ذكريات الوالد بالجوف، ورغبتنا في تسجيل لقاء معه مقترحاً الاتصال عليها واغتنام فرصة وجودها بجدة.

وقد كانت المكالمة مع الأستاذة منى مساء الأربعاء ٥ شوال، حيث قمت بتعزيتها بوفاة والدتها، وطلبت موعداً للقاء الوالد، فأكدت أن اللقاء ممكن يومياً الساعة الخامسة مساء، وأنها ستكون موجودة حتى يوم الأحد.. إذ ستسافر إلى باريس، وبعد ذلك ستكون


منى خزندار

شقيقتها الدكتورة سارة إلى جوار والدها لفترة معينة.

وهذا ما تم.. فقد سافرت إلى جدة صباح اليوم التالي بهدف اللقاء، إذ حدد الأديب الساعة الخامسة من يوم الجمعة ٦ شوال ١٤٣٣هـ موعداً للقاء.. وعليه توافقت مع الشاعر عمر بوقاسم على الموعد..

وقد أجري الحوار في جو أسري، بدأ بعد أن استقبلتنا على باب البيت الأستاذة منى خزندار -ابنة الأديب الكبير- التي تشغل منصب مدير معهد العالم العربي بباريس.. فكان أن تشعب الحديث إلى مجالات عديدة بعيداً عن التكلف أو الرسمية..

> ماذا عن بداياتك في الكتابة، فقد اطلعني صديق على خصوصية تجربتك على مستوى الزمان والمكان؟

- بدأت الكتابة متأخراً جداً، إذ لم أكن أفكر أن أصبح كاتباً، ولما بلغت الأربعين.. بدأت الكتابة بصحيفة الشرق الأوسط، ثم في صحيفة الرياض، ثم انتقلت إلى عدة صحف أخرى..

> وماذا عن تلك البداية في فترة مصر؟

- في مصر كنت رئيس تحرير صحيفة (الحائط) للطلبة، وكنت أكتب المقالة الافتتاحية فيها، وهناك كنت


محمد القشعمي

أعطي المحاضرات، وبخاصة في الجامعة الأميركية، وكنت أختلط مع بعض العلماء، منهم صداقتي مع سلامة موسى الذي كانت لي به صداقة قوية، وكنت أجلس مع بعض الأدباء في قهوة عطا الله، وكان يجلس فيها أنور المعداوي، والدكتور عبدالقادر القط، وزكريا الحجاوي.

> **هي فترة الدراسة التي سبقت عملك في وزارة الزراعة. يذكر محمد القشعمي أن تلك الفترة جمعتك بعدد من الرموز السعوديين في القاهرة.. أليس كذلك؟**

- نعم تلك الفترة كانت فترة الدراسة في العام ١٩٥٢م، وكنا نجتمع في منزل عبدالله عبدالجبار، حيث كان حمزة شحاته يحضر في كل ليلة، أما (عبدالله) القصيمي فيأتي مرة في الأسبوع، وكنا نجلس في مقهى بالجيزة اسمه «سنسوسيت» مع عبدالله عبدالجبار وحمزة شحاتة، وكنت أدرس في كلية الزراعة، وأسكن في ميدان الجيزة القريب من كلية الزراعة.

> **كيف كانت علاقتك بحمزة شحاتة؟**



عابد خزندار في باريس (صورة من الأرشيف)



صورة أخرى للناقد الكبير من الأرشيف

- كانت علاقة التلميذ بالأستاذ إذ كان حمزة قمة، ونفس الشيء كان عبدالله عبدالجبار، وأيضا عبدالله القصيمي، المفكر الكبير، قمة من القمم.. وصاحب الحجة القوية الذي يأسرك بالحديث..

> **استمر وجودك هناك حتى عام ١٩٥٦م، وحضور العدوان الثلاثي في ذلك العام؟**

- نعم، حضرنا العدوان الثلاثي، وكان الشعب متحمساً ولم يكن هناك أي شعور بالخوف وكانت فترة مجيدة..

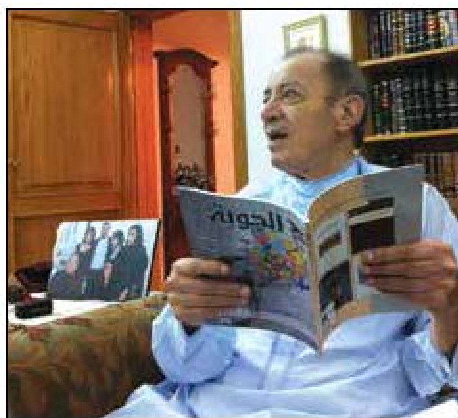
> **ماذا حدث بعد انتهاء دراستك في مصر؟**

- انتقلت إلى الولايات المتحدة مباشرة، وحصلت على الماجستير في مجال الزراعة..

> **كيف كانت علاقتك بالثقافة والأدب أثناء تلك الفترة؟**

- كنت أحضر محاضرات أدبية في الجامعة، حيث كان بإمكان أي شخص أن يحضر أي محاضرة حتى لو لم يكن مسجلاً فيها، وكنت أحضر محاضرات بالأدب الانجليزي.

> **متى اكتشفت أن لديك ميولاً أدبية، وهل اكتشفت هذه الميول في فترة وجودك في**



عابد خزندار والجوبة بين يديه

أمريكا أم في القاهرة؟

- الاتجاه الأدبي بدأ من مكة أثناء المسامرات الأدبية التي كانت تقام أيام الخميس، وكنت ألقي فيها أحاديث ومقالات كنت أكتبها وألقيها، وفي الوقت نفسه كنت أكتب في صحيفة البلاد في صفحة الطلبة التي كان يحررها الأستاذ عبدالرزاق بليلة رحمه الله.

< **وهل كنت تكتب في صحيفة الندوة أيضا؟**

- لا، لم أكتب فيها إلا في مرحلة ثانية.

< **وأين اتجهت بعد الدراسة في أمريكا؟**

- رجعت إلى الرياض.. إلى وزارة الزراعة، وأصبحت مديرا عاما للثروة الحيوانية والغابات والمراعي.

< **وما قصة ذهابك إلى وادي السرحان بمنطقة الجوف؟**

- والله أهل الجوف والشمال عموما اشتكوا للأمير (الملك) فيصل من القحط، فأصدر أمره إلى وزارة الزراعة، وأعطاهم مبلغ مائة ألف ريال، ما يعادل اليوم عشرة ملايين ريال، وهذا قبل خمسين سنة، وطلب صرفها في مشاريع لأهل الشمال، وكان ذلك عام ١٣٨١هـ - ١٩٦١م، وقد كلفني الوزير أنا شخصيا، فذهبت إلى وادي السرحان.

< **وأين كانت المهمة.. في دومة الجندل أم سكاكا أم القريات؟**

- كانت المهمة في وادي السرحان بين الجوف والقريات، تحديدا في منطقة طبرجل والجماجم، ولم تكن في تلك الفترة أي مبانٍ، بل كانت كلها خياماً- بيوت شعر- حتى مسكني ومكتبي كانا خيمة.

< **هل الهدف كان توطين البادية؟**

- نعم هو ذا كان الهدف، حيث كنا نعلم البادية أعمال الزراعة، وقد بدأنا بزراعة الأعلاف.

< **ما هي الصعوبات التي واجهتك؟**

- كان الحصول على الماء صعباً، والبرد في الشتاء قارس، وكنت لأستحم مرة في الأسبوع.. أحتاج للذهاب كل يوم جمعة إلى كامب (أرامكو) في عرعر، لعدم إمكانية الاستحمام في وادي السرحان.



عمر بوقاسم يستمع ل عابد خزندار

الأنظار إلى المنطقة وأهميتها.

> وهل العين طبيعية أم محفورة؟

- طبيعية.. وكانت تسيل على سطح الأرض..

> كيف كان تواصلك مع الدول المجاورة لوادي السرحان؟

- كنت أسافر إلى عمان (الأردن) كل شهر..

> وكيف كان تواصلك مع الأهالي؟

- لقد تعاون الناس معنا؛ لأنهم كانوا يعلمون أننا أتينا لخدمتهم.. فكانوا يقدروننا..

> من كان أميرا للمنطقة آنذاك؟

- كان الأمير عبدالرحمن السديري في سكاكا، وعبد الله السديري في القريات، أما طبرجل فلم يكن فيها إمارة، ولا حتى شرطة أو خدمات.

> كم استمرت مهمتك في وادي السرحان؟

- سنة واحدة في وادي السرحان، بعدها.. ولأسباب سياسية سجنت، وبعد سنتين في السجن فصلت من الزراعة.

> وماذا عن فترة السجن؟

- تعرفت في السجن على عبدالكريم الجهيمان الذي كنت أسكن معه في غرفة واحدة، وكان معنا أيضا محمد سعيد آل مسلم وهو شاعر، والأديب عبدالله الحبشي الذي كرمته الدولة في مرحلة ثانية، ولوجود هؤلاء لم تكن فترة السجن فترة عذاب.

> بعد الخروج من السجن انتهت علاقتك بوزارة الزراعة.. فماذا فعلت؟



الأمير عبدالرحمن السديري رحمه الله تعالى

> وهل كان معك مساعدون؟

- كان معي فريق عمل واحد إيطالي وواحد أمريكي، وبدأنا نعمل دراسات على التربة، وإجراء تجارب عديدة، ومن ثم نشأت نواة التوطين حتى أصبح وادي السرحان الآن مزارع وخضار والجوف أيضاً.

> طبعا مشروعك كان خاصا بوادي السرحان، حيث كان الجوف ودومة الجندل مدناً عامرة؟

- نعم لم تكن لها علاقة بالمشروع، ولكن لاحقاً كلفتني الوزارة بالإشراف على الزراعة في منطقة الشمال كلها، فكنت أشرف على فرعي الزراعة في الجوف وتبوك، وفي الجوف (دومة الجندل) كانت هناك عين مياه فوارة تضيع مياهها هدرا، فكنا نحاول حل مشكلتها، وحالياً أسمع أن المنطقة أصبحت تحتضن مزارع الزيتون، ولكن أعدّ نفسي من الناس الذين أسهموا في البدايات، ولفتنا

- منعت من السفر لمدة تسع سنوات، وعملت في الرياض في مكتبة والدي «مكتبة الخزندار» التي أسسها والدي (محمد علي الخزندار)، واشتراها من لبناني اسمه ديبوس، وقد اشتغلت في المكتبة لأني كنت ممنوعاً من العمل في الحكومة، وكان شغل المكتبة ممتازاً، فقد كانت المكتبة الوحيدة خاصة في الكتب الانجليزية، وكنا الوحيدين الذين نوزع الكتب والمطبوعات وما تزال إلى الآن.



عبدالكريم الجهيمان

> وهل المكتبة موجودة في الرياض وجدة الآن؟

- في جدة فقط، ولا زالت توزع المطبوعات، ويشرف عليها إخواني..أما أنا فعلاقتي بها كشريك فقط، نظراً لأن أغلب إقامتي في باريس.

> كيف كان تأثير المكتبة فيك وتأثيرك فيها؟

- كان وجودي في المكتبة كبائع العطر، حيث كنت أقرأ فيها، نظراً لأن البائع في المكتبة إذا لم يبع.. فيستفيد من قراءة الكتب، وكنت أقرأ مسرحيات شكسبير وغيرها، كما أني لم أكن أباشر البيع بنفسي، حيث كان معي شخص حضرمي يباشر ذلك..

> وكم استمرت تلك الفترة؟

- تسع سنوات.. حتى رفع عني حظر السفر.

> وهل سافرت بعدها؟

- نعم.. غادرت مباشرة إلى باريس حيث أقمت هناك عشر سنوات متواصلة..

> ولم اخترت باريس؟

- كنت أحبها من ناحية.. ثم الدراسة من ناحية أخرى.

> ولماذا لم تكن وجهتك أمريكا بلد دراستك حينها؟

- باريس كانت أكثر حضارة، وبعدها التحقت بالجامعة الأميركية بباريس كطالب رسمي منتظم، حيث كنت أدرس الأدب الانكليزي والفرنسي على أساس الحصول على الدكتوراه، وطبعاً كنت سجلت بالجامعة الأميركية بالقاهرة على أساس دراسة الدكتوراه، وقد أمضيت أربع سنوات أدرس فيها، ولكني عدلت بعدها عن إكمال الدكتوراه حيث طابت لي الإقامة هناك..

> طبعاً توطدت علاقتك بالفرنسية كلغة، وبمثقفي البلد فترة إقامتك؟

- كانت باريس حالة مبهرة وأدب جديد، وكان هناك ما يسمى (كولنيج دو فرانس)، والتي يدرس بها عدد من كبار الأدباء والمفكرين كميشيل فوكو ورولان بارت، وكنت أحضر بها المحاضرات، حيث الدراسة في هذه الكلية حرة، إذ تُقام المحاضرات للعلم فقط، بلا امتحانات، وأي واحد يمكنه حضورها، حتى أن هناك أناساً يحضرون طلباً للدفء فقط، وكنت أحضر تلك المحاضرات دائماً..

> هل ترجمت كتباً فترة وجودك هناك؟

- ترجمت كتاباً أسميته «أنثوية شهرزاد» (رؤية ألف ليلة وليلة) للأديبة «ماري لا هي هونيبيك»، وكان عن المرأة في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وقصة الكتاب أنه ألف قبل أكثر من خمسين عاماً لمؤلفته الفرنسية، مع أننا نحن العرب نعدّ -وللأسف- أن كتاب «ألف ليلة وليلة» من الأدب الشعبي الرخيص، إلا أن الغرب يقدره كل التقدير، وبورخيس وماركيز يقولان بأنهما تعلما من ألف ليلة وليلة، وكان الدكتور جمال الدين بن شيخ رئيس قسم الأدب العربي بجامعة السوربون يقول: إن عدداً من الطلاب العرب رفضوا بأن تكون دراستهم للماجستير أو الدكتوراه عن كتاب ألف ليلة وليلة.

> **كيف تفسر حفاوة الغرب بكتاب ألف ليلة وليلة؟**

- بسبب أن الرواية في الغرب نشأت من تأثير ألف ليلة وليلة، وقبل هذا الكتاب لم يكن الغرب يعرف الرواية.

> **وما رأيك فيمن يقول إن ألف ليلة وليلة كتاب مترجم للعربية؟**

- لا لا.. ليس كذلك، بل كتاب ألف ليلة وليلة كتاب عربي حيث الإطار عربي، والقصص كثير منها عربية، وهناك قصص فارسية ومصرية، والذي ألف الكتاب عربي، وأعتقد أن المؤلف.. عدة مؤلفين.

> **وما رأيك أن أجواءها توظيف عربي، وأجواء فارسية؟**

لأن الديوان كان فارسياً، والحكومة كانت فارسية، وأخذنا أنظمتهم وثقافتهم في الحكم، وكان



إبراهيم الحميد يستمع للناقد الكبير عابد خزندار

هناك الكثير من المبرزين في الثقافة العربية من فارس.

> **طبعاً أصبحت تتردد على باريس بعد العشر سنوات؟**

- نعم أعيش فيها حوالي ستة أشهر سنوياً.

> **ومتى بدأت احتراف الكتابة؟**

- كنت أرسل مقالاتي من هناك للشرق الأوسط ثم الرياض، وكنت أكتب مقالات متفرقة عن أبعاد الحداثة، ومستقبل الشعر، ومن ثم جمعت بعضها في كتب.. وآخرها كتاب (حديث المجنون) الذي صدر عن نادي حائل الأدبي.

> **هل صدرت كتبك عن دار الخزندار؟**

- لا.. صدر بعضها عن الهيئة العامة للكتاب في مصر، وترجمت كتاب (المسرح السردي)، وقد نشرته الهيئة القومية للكتاب بمصر، ولا أظنها في السوق حالياً.

> **هل تتابع الإنترنت؟**

- أقرأ جميع الصحف للبحث عن مادة لمقالي اليومي في جريدة الرياض، وأكتب في تويتر.

وفيس بوك.

> **هل استطاع النت توليد أدب خاص به، حيث يرى سعدي يوسف أن هناك خصوصية للنصوص الشعرية التي تكتب على النت مثلاً؟**

- طبعاً لا أستطيع أن أقول أدباً خاصاً به، ولكنها تعليقات وتغريدات لا ترقى لذلك، ولكن الإنترنت أصبح ضرورة من ضرورات الحياة، وقد استغنينا عن القواميس ودائرة المعارف والمعاجم.

> **هل قابلت أدونيس بحكم وجودك في باريس؟**

- بلى.. كنت أجتمع معه، ونجلس كثيراً في كافيه بباريس، إلا أنه لا يستقر على حال، ويسافر كثيراً، وهو موهوب بالرسم، وقد أهداني لوحتين من أعماله الفنية (أحداها معلقة في مكتبة وصالون الأديب خزندار)، وفي الفترة الأخيرة انقطعت في البيت، ولم أعد اتصل بأحد، أما في السابق فقد كنا «جورج طرابيشي وعيسى مخلوف وأدونيس وأنا» نجتمع مرة في الأسبوع.

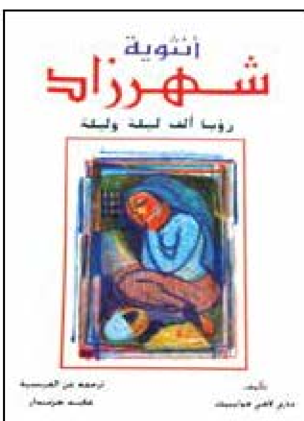
> **انطلاقاً من ديباجة مقالك**



أميمة الخميس

في جريدة الرياض «عيد بأية حال عدت يا عيد مؤخراً»، كيف ترى أثر التغييرات السياسة والاقتصادية على مضمون الخطاب الإبداعي؟ وأنت لم تكن محايداً، بل ترصد التغيرات في أوضاع الأمة العربية والإسلامية؟

- أنا خائف على مستقبل الإبداع في مصر في ظل وجود الإخوان المسلمين، وسوريا في حالة حرب أهلية، وليس هناك مجال للإبداع.. حيث التعايش بين الإبداع وبعض التيارات صعب، والعراق مثخن بجراحه، والشعراء الموجودون لم يعد لهم صوت مثل الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد.

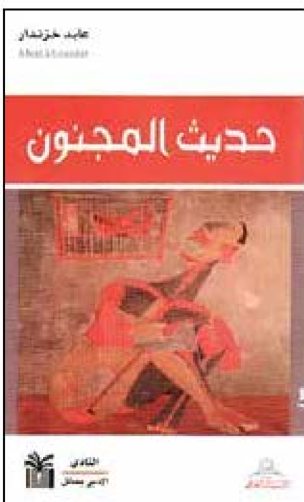


> **وسعدي يوسف؟**

- يكتب قصائد مهمة، وهو الآن من أعظم الشعراء العرب.

> **كيف كانت رؤيتك في فترة الثمانينيات للحراك النقدي في ظل وجود أسماء مهمة في تلك المرحلة تشاركك طروحاتك في الصحافة الثقافية؟**

- كان الحراك الثقافي والنقدي في تلك المرحلة أكثر فاعلية بوجود عبدالله الغذامي





وسعد البازعي، وأنا اليوم.. لا أجد حراكاً في ظل تراجع الغذامي عن أفكاره الأولى، حيث بات يكتب أشياءً غير مهمة، أما البازعي فقد أخرج كتاباً قيماً، والباقون لا أهمية لهم..

> **هل كنت مناهضاً للدكتور عبدالله الغذامي في حديث البنيوية الذي كتبت عنه في تلك المرحلة؟**

- لا.. أبداً، أنا لم أكن مناهضاً له، بل اعتبرت أن البنيوية منهج يمكن أن تستفيد منه حيث خدم الأدب، والفرق بيني وبين الغذامي أنه كان يكتب عن الحداثة، وكنت أنا أكتب عما بعد الحداثة، وكنت أقول للغذامي أنت تكتب عما تجاوزه الناس (في الغرب)، حيث ماتت الحداثة في أوروبا، وأصبحوا يتحدثون عما بعد الحداثة في تلك المرحلة..

كما أني كنت أمارس النقد الثقافي، وكنت أنوي إخراج كتاب عنه.

> **لماذا لم يجذبك العمل الصحفي؟ حيث كان حضورك منحصراً بين كتابة المقال والنقد؟ رغم أنها جذبت الكثير من أبناء جيلك؟**

- في البداية.. لم تجذبني الصحافة، لأني كنت قد منعت من الكتابة في (الستينيات الميلادية)، ومن ثم لم يكن من الممكن العمل بها، ولم تكن لي رغبة جدية في ممارسة التحرير والعمل الصحفي اليومي.

> **ما رأيك في الحراك الثقافي وتحولات الكتابة الروائية في السعودية؟**

- هناك إنتاج روائي غزير، إلا أني لا أتابع كل ما ينشر، وأقرأ بعض الإنتاج الروائي مثل محمد حسن علوان، إذ قرأت له روايتين، كما قرأت لصبا الحرز روايتها «الآخرون»، كما أقرأ لأميمة الخميس.

> **وليلى الجهني؟**

- لم أقرأ لها.

> **من الواضح توجه كثير من الأسماء السعودية لكتابة الرواية، إذ يرى الناقد حسن النعمي أن الأمر صحي والمبررات كثيرة؟**

- إلى حد ما، والاتجاه إلى الرواية أصبح أهم وسيلة لتصوير الحياة ووصف الواقع، وحتى كُتّاب القصة القصيرة تحولوا إلى روائيين، والقصة القصيرة أصبحت غير موجودة، ولهذا انتعشت الرواية.

> **وهل ظهور فن الرواية في الغرب يلغي الفنون الأخرى انطلاقاً من رأيك بشأن القصة؟**

- طبعاً لا يلغي، ولكن الرواية في الغرب هي المسيطرة، وهي الفن الأبرز هناك رغم وجود

الشعر وغيره مثلاً..

> هل يلزم كاتب القصة القصيرة الترقي ليصبح كاتب رواية، وهل التحول ضرورة؟

- خذ مثلاً: قصص نجيب محفوظ القصيرة لا ترقى إلى مستوى رواياته مما يعني ذلك..

> ولكن قصص يوسف إدريس أيقونات أدبية؟

- نعم قصص يوسف إدريس أروع من قصص نجيب محفوظ وهناك قصص يحيى الطاهر عبدالله أيضاً.



الدكتورة هتون الفاسي



محمد الثبيتي

الاجتماعي والثقافي والسياسي؟

- دور رئيس، ولكن مع الأسف أغلب المثقفين لدينا مثقفو سلطة..

> ما جديد أستاذ عابد خزندار؟

- آخر كتبي هو كتاب «التبيان في القرآن الكريم (دراسة أسلوبية)»، أما التأليف الجديد فهو يحتاج إلى نشاط، وعامل السن مؤثر علي، كما أن المقال اليومي يأخذ كل وقتي حالياً، وكتابي عبارة عن دراسة أسلوبية، وقد أخذت الفكرة عن عبدالقاهر الجرجاني وتوسعت فيها وبنيت عليها..

> من يشدك من روائيين وشعراء؟

- أكثر الشعر اليوم لا أستسيغه كشعر عبدالمنعم رمضان أو حلمي سالم، وأنا كلاسيكي قليلاً، إلا أن شعر محمد الثبيتي يعجبني، وقد كتبت عنه مقالاً سابقاً بعنوان (موقف الرمال)، وأتمنى أن يخرج كتاب عن الثبيتي حتى يتم وضع هذا المقال فيه، وقد زارني الثبيتي في بيتي هنا، وعندما كان في المستشفى كتبت للأمير سلطان (رحمه الله) بشأن إدخاله المستشفى، وقد استجاب الأمير لذلك.

> ما رأيك في دور المثقف في الحراك

> وما هي الرسالة التي وددت إيصالها من خلال هذا الكتاب؟

- لا تفهم المعنى إلا إذا فهمت الأسلوب، والأسلوب يقودك إلى فهم المعنى ﴿مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾.

﴿وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَلَّى مُسْتَكْبِرًا كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا﴾، وعلى هذا النسق يأتي القرآن معجزاً في بلاغته، ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انْقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾.

والكتاب يتناول ظاهرة التبيان في القرآن الكريم، فقد حصرت البحث في الحالات التي تسقط فيها (واو) العطف، وكان الهدف من تأليف هذا الكتاب إثبات إعجاز القرآن، كما أن الدراسة هي مفتاح فهم النص والسبيل إلى تدبر آياته على الوجه الصحيح.

> **ما رأيك في تجربة رجاء عالم الفائزة بالبوكر؟**

- تجربتها رائدة وفريدة، وتحتاج إلى تركيز، وقد كتبت نقداً لإحدى رواياتها..

> **وإذا وسعنا السؤال حول حضور المرأة الكاتبة؟**

- هناك حالياً عدة كاتبات وروائيات حضورهن واضح، مثل الكتابة الصحفية التي تمارسها بدرية البشر وعزيزة المانع وهتون الفاسي وغيرهن.

> **ورأيك في مقارنة الأدب السعودي بالأدب في البلدان العربية؟**

- لا يقل الأدب لدينا عن الأدب في مصر أو غيرها، بل أصبح يضاهيه، وإذا كان أديب مثل حمزة شحاته -مع الأسف- لم يشتهر على مستوى العالم العربي، لكنه كشاعر.. لا يقل عن أعظم الشعراء العرب، والآن بدأوا يهتمون به في مصر، إذ خرجت عدة رسائل ماجستير عنه.

> **يعاني مثقفو المملكة والخليج من مصادرة الأسماء المبدعة في الأنطلوجيات العربية مثل أنطولوجيا عبدالقادر الجنابي؟**

- سبب هذه المشكلة أن أدبنا لم ينتشر في



عمر بوقاسم يحاور الناقد الكبير عابد خزندار

الخارج، خاصة وأن صحفنا ومجلاتنا لا تصل إلى المتلقي سابقاً، رغم أن تجارب الأدب لدينا متجاوزة للكثير من التجارب العربية، وأيضاً هناك أناس منصفون، فخذ مثلاً الهيئة القومية للترجمة في مصر تقبل مني كتابين.. يعني هذا أنها تعترف بالأدب السعودي وتقدره.

> **عودة إلى وادي السرحان.. ماذا علق في ذاكرتك منها؟**

- الحقيقة أن الصحراء عندنا جميلة جداً.. تسمع فيها أصواتاً وأنغاماً.. وكانت الحياة الفطرية غنية بالأعشاب والربيع والطيور.. وأذكر كتاباً لمؤلفة إنجليزية عن أزهار الصحراء العربية..

> **ما هي ذكرياتك عندما تغادر وادي السرحان إلى سكاكا؟**

- كنت أحضر يوم الجمعة جلسة الأمير عبدالرحمن السديري (رحمه الله) في البستان، وكنت أشاهد كثيراً من رجال القبائل وشيوخها، وأذكر أني قابلت لورنس الشعلان، ولي قصة طريفة معه.. حيث مررت بسيارتي

بجوار مضاربه في وادي السرحان، فأوقفوني وقالوا: تعال سلم على الأمير.

جلست معه وكان أيامها عبدالكريم قاسم يهدد الكويت، وذلك عام ١٣٨١هـ/١٩٦١م، وقال لي: إني أرسلت برقية للملك سعود أبلغه فيها أن لدي عشرة آلاف محارب.

> **ما رأيك في قضية استنزاف المياه؟**

- كنت من المعارضين في وزارة الزراعة عندما بدأت فكرة عمل مشروع حرض الزراعي، وكنت ضد هذا المشروع، لأنه سيستنزف المياه، كما كنت ضد مشروع زراعة القمح للأسباب نفسها، وهاجمت الدكتور بكر عبدالله بكر عندما أعلن أن المياه لدينا تعادل تدفق مياه النيل، وقد كتبت حينها مقالاً في صحيفة عكاظ بعنوان (قشر عبدالله قشر)، والحقيقة أن الخبراء الأجانب في وزارة الزراعة كانوا من رأيي، حيث أكدوا أن المياه لدينا لا تتجدد، فإذا استنزفتموها الآن.. فسوف تحرمون الأجيال القادمة منها، وستحتاجونها للشرب ولا تجدونها، فهل كنا نتخيل أن نحتاج لإيصال المياه المحلاة للقصيم(بعد استنزاف مياهها الجوفية)؟، وحائل أيضا، والجوف فيها استنزاف كبير للمياه.. وقد كتبت عن مشكلة ثانية، وهي زراعة البرسيم التي تتم على مدار العام، واقترحت زراعة عشب (بروم) بديلا عن البرسيم، لأنه لا يستهلك مياهاً كثيرة، وقد كتبت عشرين مقالاً، ولم أجد أحداً يهتم بها..

> **ما رؤيتك لحال التنمية.. وقد كنت ضمن رجال البدايات؟ أين كانت النجاحات والإخفاقات فيها؟**

- التنمية لدينا عشوائية.. من دون تخطيط أو تفكير، ومن دون نظر للمستقبل، ونعمل للعدد الموجود، عندك جدة: إلى الآن لم ينته مشروع الصرف الصحي فيها، رغم أنه بدأ قبل خمسين عاماً.

يقول لي صديق من الشرقية: عندما بدأت أرامكو أعمال الحفريات، سألها بعض الناس ماذا تفعلون؟ فقالوا نريد أن نبني مدينة، فضحك عليهم الكثير؛ لأنهم كانوا يمددون شبكات المياه والصرف والكهرباء والهاتف قبل بناء البيوت، «طلعنا نحن المغفلون وهم الذين عندهم عقل».. تمنيت تعميم تجربتهم تلك.

> **لماذا كانت نتائج التنمية كما هي عليه اليوم رغم أن متخذي القرار لدينا من الوزراء وغيرهم قد تعلموا في الغرب، وشاهدوا تجاربهم ولم تبخل الدولة عليهم؟**

- للأسف وكما ترى.. كل يوم هناك أعمال



لقطة خاصة لـ عابد خزندار أثناء جلسة الحوار

تحفير، لا توجد مدينة لدينا إلا وفيها حَفرٌ ناتجٌ عن عدم وجود التخطيط، بينما لو تذهب إلى أي مدينة أوربية لا تكاد تجد أي حفريات، حتى الضواحي الجديدة لا تجد فيها حفريات؛ لأنهم قبل أن يعمروها يحفروا وينفذوا التمديدات اللازمة.. أما هنا فيتم اعتماد المخططات والبناء بها قبل أن تصلها الخدمات، فإذا ما سكنها الناس، بدأت رحلة البحث عن الماء والصرف الصحي والكهرباء وبقية الخدمات، لتبدأ بعدها الحفريات..

> ورؤيتك لواجب المثقف.. هل من المفترض أن يتصدى للقضايا الاجتماعية والحياتية؟

- ينبغي أن يكون صوته عالياً فيها.. والمشكلة التي نعاني منها أنه لا وجود لجهاز مقاولات محترف، وعندما تبحث عن سرير لمريض لا تجد هذا السرير.. ولذا يجب أن يكون الصوت عاليا لتحسين الحال ومنع الفساد..

> ورؤيتك للتنمية المتوازنة في البلد، هل كانت التنمية كذلك؟

- لم تكن التنمية متوازنة أبدا، فقد بدأت التنمية والإصلاحات في جدة، ثم انتقلت إلى الرياض مع انتقال الوزارات إلى العاصمة، وباقي المناطق أهملت، وقد ذهبت إلى جازان قبل خمسين عاما، ولم يكن فيها أي مظهر مدني أو شارع مسفلت، ولم تبدأ تنميتها إلا مؤخرا منذ سنوات معدودة.. وكنت في مهمة رسمية، وكان معي خبراء أجانب، وقد نصحوا بنقل مدينة جازان من موقعها القديم، ولم يتم الاستماع لهم طبعا..

> ما دور المقهى كمكوِّن ثقافي؟

- المقهى مجمع للأدباء، وبخاصة في بداية القرن العشرين عندما لم تكن التدفئة متوافرة، فكان الناس يجتمعون فيها، وكان العديد من الأدباء يكتبون كتاباتهم في المقاهي، والشعب الفرنسي يحب المقاهي، وتبرز هذه المحبة في الصيف حيث لا تذهب إلى منطقة إلا وتجدها ممتلئة.. وفي بيتي في فرنسا يوجد مقهى أسفل البيت، وأجلس فيه كل يوم ساعة، حيث أستأنس بالناس..

> وماذا يشدك في مقاهي جدة؟

- لا يوجد ما يشدني فيها.. وكنت أمشي قليلا في (رد سي مول) وأجلس في مقهى (ستاربوكس)، ولكني لا أعدّه مقهى كتلك التي في فرنسا..

> وما علاقتك بالموسيقى؟

- أنا مولع بالموسيقى، وعندي مجموعة موسيقية خاصة بالموسيقى القديمة، وأحب الموسيقى العربية أكثر من السمفونيات الغربية.. والسمفونيات الغربية أعدها مثل الشعر الجاهلي الذي لا يمكن فهمه من المرة الأولى، ولابد من تكراره لاستيعابه، وهكذا هي بعض الموسيقى السمفونية.. مثل اللوحات الفنية، وعندما شاهدت الموناليزا لأول مرة، لم أجد فيها أي إثارة أو غرابة، ولكن بعدما درست الفن، وأخذت دورة بعنوان (كيف تقدر الفن)، تغيرت رؤيتي، وأصبحت أرى أشياء جديدة وعناصر فريدة..



ملحة العبدالله: إمرأة تحمل عزيمة رجال

> حاورها: أحمد الطراونة - الأردن*

في البدء كانت دهشة الأطفال تقسو عليها، وترمي بشرر الأسئلة التي لا يقوى عليها ذهنها الغض، لكنها تصرع الدهشة بسؤالها البريء والكبير، لماذا لا يوجد نساء على خشبة الحياة؟

اقتفت خطى والدها، لتكتشف الحلم الذي يراوده - عشق المسرح - وهي لا تزال في السادسة من عمرها. نامت خلف الكواليس وتعلّمت صناعة الوعي على خشبة المسرح.

أجبرتها أغلال الوعي على عالم الفضاءات الرحبة أن تسلك طريقا آخر غير كل النساء، حلمت بما يحلم به الرجال في لحظة غابت فيها المرأة عن المشهد الإبداعي، فكانت تخط بأحلامها طريق الإبداع، وتفتح بقوة عزيمتها كوةَ أملٍ لأن تقدم المرأة السعودية والعربية إسهاما في المشهد الإبداعي عموما، والمسرحي تحديدا. تخصصت في البكالريوس والماجستير ثم الدكتوراه في «الدراما والنقد» وهو تخصص نادر، وهي الوحيدة التي حصلت على هذا التخصص في المملكة العربية السعودية بدرجة الدكتوراه. قدمت العشرات من النصوص المسرحية والدرامية والقصصية، وتوجت أعمالها المسرحية بفوز مسرحية «العازفة» في المسابقة العالمية لنصوص المونودراما في الفجيرة، تتبعت الأنساب في الجزيرة العربية، وناقشت العادات والتقاليد، إلا أنها ترسخت كناقدة لها مكانتها الخاصة ونظرياتها المعترف بها عالميا، حين أصدرت موسوعة «نقد النقد» التي تعد من أهم الكتب التي تعالج المسألة النقدية العربية.

على هامش مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما كان لنا معها هذا الحوار.

الدكتورة ملحة العبدالله الناقدة والمسرحية وصاحبة موسوعة «نقد النقد» والفائزة بجائزة اليونسكو وست جوائز عربية تقول:

- علاقة الناقد بالمبدع علاقة تصادمية على الدوام
- انجزت ثلاثة وخمسين نصا مسرحياً، وعشرين كتاباً نقدياً
- المسرح في السعودية في حالة وهج وتألق حاليا
- كتابتي عن العادات والتقاليد لم تكن صرخة ضد السائد، وإنما للتصالح معه

> **الدكتورة ملحة العبدالله، شيخة المسرح العربي، وسيدة من أسياد النقد الأدبي، كيف كان ذلك؟ (لنتحدث عن بدايتك مع الكتابة والمسرح، وعن دور الأهل في ذلك، ومن شجعك على اقتراف جريمة حب النقد وعشق المسرح)؟**

- أولاً: لم تكن تعلم تلك الطفلة الصغيرة التي لم يتجاوز عمرها ست سنوات - وهي تحضر وتتابع وتشاهد وتقلد فن المسرح، حينما كانت ترافق والدها الذي كان يعمل في وزارة المعارف آنذاك، وأحياناً تنام في كواليسه وخلف ستائره حتى الصباح - وتحلم بأنها ستعتلي صهوة هذا



د. ملحة العبدالله تفوز بجائزة المونديال العالمية

الحصان الجامح، وتمسك باللجام كي لا يفلت منها لأوار الجماح، وما أشد وحشية هذا الفرس الجامح (المسرح)، ولم يكن بالأمر اليسير، فقد كان زائراً عزيزاً لبلدتنا، إلا أن والدي رحمه الله، كان يحب المسرح، ويفرح عندما أقوم بتقليد ما أراه من عروض حينما أعود لوالدتي، لكي يتسنى لها رؤية ما كنت أشاهده، وحينما ذهبت إلى أكاديمية الفنون، لكي يتسنى لي سبر أغوار هذا العالم الذي كانت بلادنا تحتاج إليه - من وجهة نظري- أحجمت الملحقية السعودية بالقاهرة عن تيسير ذلك لي بدعوى أن المسرح كان مصنفاً ضمن قائمة الفنون اللا أخلاقية، وكدت أفقد هذا الأمل لولا أنه تم استثنائي من قبل رئاسة الجمهورية، تبعاً لقول عميد المعهد العالي للفنون المسرحية: نحن نحتاج إلى كوادر مسرحية هناك، وكنت أنا أول طالبة تدرس المسرح وفنونه، وكانت أول شهادة تعتمد من السفارة السعودية بالقاهرة بتقدير جيد جدا مع مرتبة الشرف.

ثانيا: بدايات احتراف الكتابة كانت بعد التخرج، لأنني كنت أعلم مدى خطورة الكتابة المسرحية بدون تخصص، وبدون علم بآليات الكتابة حسب مدارسها ومناهجها وحرفيتها واتجاهاتها الفكرية، وكنت على علم بأنني أول كاتبة محترفة للمسرح في وطني..

ومدى حساسية الأمر، وبناء عليه.. فلا يجب أن أقود صهوة فكر وعلم إلا عن تخصص وفهم، لأنني أعلم أن كتاباتي ستتحول إلى تاريخ لهذا المجال، وعليه أرجأت الكتابة إلى ما بعد التخرج، ثم كتبت أول مسرحية وهي (أم الفأس) ثم مسرحية (المسخ)، في الوقت نفسه حينها عرضت مسرحية المسخ بالقاهرة، وحققت نجاحاً باهراً، ولفتت الأنظار لميلاد كاتبة مسرحية، وفي الوقت نفسه قدمت (أم الفأس) في جامعة اليرموك من إخراج مخلد الزيودي، وحصلت على المركز الأول، كما حصلت على جائزة (أبها) الثقافية، وهي جائزة عربية كبيرة، حينها أدركت أنني لا بد أن أكمل مشروعي في تأسيس كاتبة مسرحية سعودية عربية وعالمية، وقد تحقق ذلك بفضل الله بعد إنجاز (٥٣) نصاً مسرحياً عبر مدارس مختلفة، وعشرين كتاباً نقدياً، توج هذا المشروع بفضل الله بحصولي على المركز الأول عالمياً في المسرح من اليونسكو، جائزة الفجيرة للمونودراما، إضافة إلى ست جوائز عربية.

أما من شجعني على ذلك، فهم أساتذتي بأكاديمية الفنون بالقاهرة، حيث تنبئوا لي بالريادة، ومنهم الدكتور مصطفى يوسف أستاذ ورئيس قسم النقد والدراما، إلى جانب جل الأساتذة آنذاك.

> **لماذا النقد ولماذا المسرح؟ وما علاقة ذلك بالتراث الذي احتل مكاناً مهماً في سيرتك الإبداعية؟**

- أولاً: النقد والمسرح وجهان لعملة واحدة، فإذا لم يتأتَ للكاتب المسرحي سبر أغوار النقد.. لن يستطع قيادة صهوة القلم، فالنقد علم،



تكريم الدكتورة ملحة العبدالله في افتتاح ملتقى النص المسرحي

والمسرح علم مع كونه فن، إلا أنه يرتكز على النقد، والنقد أصبح علماً حسب النظريات الحديثة، لارتباطه بكل العلوم.. ومن هنا أصبح الكاتب المسرحي الحذق هو من يمتلك فهم ووعي العلوم الأخرى، لأنها والمسرح تصب في بوتقة واحدة.

ثانياً: تخصصي في البكالوريوس والماجستير ثم الدكتوراه كان في الدراما والنقد، وهو تخصص نادر.. إذ أنني الوحيدة التي حصلت على هذا التخصص في المملكة بدرجة الدكتوراه.

ثالثاً: أما لماذا المسرح؟ فلأن وطني يحتاج إلى هذا الرافد عن فهم وعلم، ولم يتسنَّ لغيري أن يتخصص فيه، فالمسرح في المملكة قديم قدم المسرح في الوطن العربي، إلا أن أحداً لم يتخصص فيه كدراسة، وكنقد من قبل، وهو ما يستحق منا هذا الجهد، ثم إنَّ المسرح هو أبو الفنون، وكهف مسحور يقضي على من اقترب منه من دون دراية، ولكنني قبلت التحدي.

رابعاً: أما لماذا التراث؟! فالمسرح لا ينفصل عن التراث، ثم أن من لديه ذرة من عروبة.. فليهتم بالتراث خاصة العربي منه، لأننا أمام

زحف هائل، فالانصهار في بوتقة العولمة سيقضي على الشخصية العربية، والتي هي الهدف الأسمى لمحو الهوية من قبل المنظرين للفكر العولمي. وقد شجعني على دراسة التراث الأستاذ الكبير والخبير العالمي صفوت كمال، الذي تتلمذت على يديه، فكتبت كتاباً بعنوان (المملكة العربية السعودية.. عادات وتقاليد)، وكتب هو المقدمة، ثم إنني اقترب الآن من إصدار موسوعة بعنوان (الجزيرة العربية أنساب وتقاليد)، ومن أهم ما وجدته كنتيجة لهذه الموسوعة أن الجزيرة العربية هي من خرج منها النسل العالمي برمته.. حينما تتبعت علم الأنساب عبر مخطوطات نادرة، وقد وجدت خللاً كبيراً فيما أورده المستشرقون، ولم يتصدَّ لذلك أحداً، فكما وجدت أن النظريات العربية هي منبع النظريات العالمية وأساسها في موسوعة «نقد النقد»، وجدت أيضا أن ابن الجزيرة العربية هو أصل العالم، كل ذلك عن بحث أكاديمي موضوعي لا يوجد للذاتية فيه مكان، حسب سيل هائل من المراجع.

> **نحن امام أعمال موسوعية كبيرة ينوء بحملها الرجال «موسوعة نقد النقد» مثالا، كيف استطاعت العبدالله ان تنجز هذا العمل؟ ومن ساعدها في ذلك؟ ولمن أنجزت هذا العمل العلمي والإبداعي الكبير؟**

□ «موسوعة نقد النقد» تقع في ثلاث مجلدات من القطع الكبير، أي ما يقارب ألف وخمسمائة صفحة، وهي تتناول تطور النظريات النقدية المسرحية بالاتكاء على النظريات الفلسفية، لأن المسرح كونه فلسفة، فلا ينفصل عن ذلك منذ أول نظرية نقدية لدى اليونان، مرورا بالآراء العربية القديمة في النقد، ثم أراء الفلاسفة المسلمين، انتهاء بالنظريات الحديثة.. مثل ما بعد الحداثة والكوانتم والنانو، وكيف تلفلف هذا المارد بثنايا هذه النظريات، وكيف أن هذه النظريات تتسلل في عمق ووجدان المتلقي، فتصبغ سلوكه وأفكاره من دون أن يعلم، وهو ما أسميته «الحقن تحت الجلد»، ثم ما آل إليه حال الفرد العربي جراء تعاطي هذه الفلسفات عبر الإعلام والمسرح، كل ذلك من خلال سؤال واحد وهو أين يقف الفرد بين الأنس والاغتراب؟ فكان اسم الموسوعة (حكمة النقد بين الأنس والاغتراب)، وهو ما تموج به ساحات الثقافة العربية «هذا أولا»..

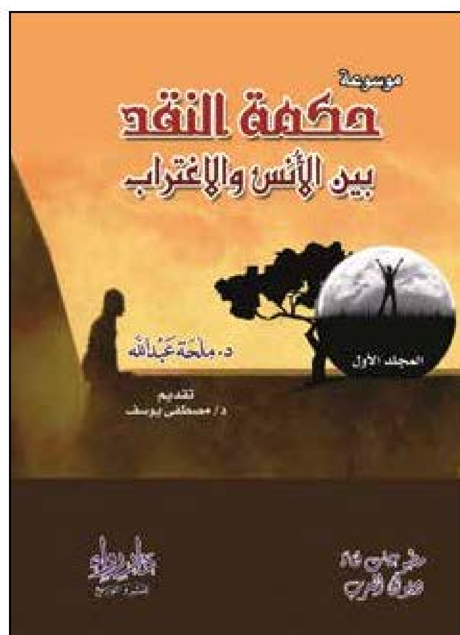
ثانيا: لم يساعدني أحد في هذا الجهد إطلاقا، بل مكثت عليه عامين كاملين متصلين، ومن دون توقف إلا للأكل أو النوم متأخرا، وكل ما احتجت إليه هو ثلاثمائة مرجعٍ فقط.

ثالثا: أنجزت هذه الموسوعة لكل فرد عربي يبحث عن الأنس، وأيضا للعالم.. فهي الآن تترجم إلى اللغة الإنجليزية، وفي النهاية أنجزتها للاهث والباحث عن المعرفة وفن المسرح في السعودية، إذ لا توجد أكاديمية أو جامعة تدرس المسرح، فقد تكون نقطة في محيط علم المسرح وفنه يهتدى بها رجال المسرح أو حتى العامة، وقد حصلت الموسوعة على إجازة واعتراف من جهة وزارة الثقافة السعودية من دون كلمة واحدة بفضل الله.

> **هل اختفت العادات والتقاليد القديمة أم ما زالت تحاول الإفلات من براثن الحضارة والتحديث؟ وإلى أي مدى استطاعت العادات والتقاليد الثبات أمام سطوة التحديث؟ وإلى أي مدى اثّر التحديث في العادات والتقاليد الراسخة؟ وما هي المشكلات التي ظهرت**

خلال الستين عاما الماضية؟ وإلى أي مدى أثرت هذه النهضة في بنية المجتمع السعودي ذي الطبيعة الدينية والفكرية الخاصة؟

□ يرى بعض الناس أن هناك تغيرا في العادات والتقاليد في المملكة العربية السعودية، وبالطبع هناك غلالة قد يبدو أنها تغيرت إلا أنها مسكونة بالإرث القبلي المجتمعي، وهنا تكمن المفارقة، حيث أن التطور في المملكة من خلال النظام الاجتماعي وطفرة التعدين، والطفرة الزراعية أثرت بطبعها وعملت على طفح اجتماعي جديد، فأصبح الفرد السعودي بين جيلين، نظرا لسرعة انطلاق سهم التطور؛ فهي بالأمس القريب كانت تحيا حياة القبيلة بكل تقاليدها والتي دونتها في موسوعتي، والآن هي تتلامس مع الدول المتقدمة في التطور والتحديث، ولتقارب الزمن بين هاتين الحقبتين - إذ لا يتجاوز المائة عاما، وهذه لمحة بصر في قياس الزمن التاريخي للشعوب- عمل على صراع المفاهيم بين جيلين متجاورين، وجيلي هو من تتجاذبه هاتان الحقبتان، لأننا همزة الوصل بينهما، وجدير بالذكر أن الهوية الدينية قد عملت على التوازن في المملكة، فلدينا هوية دينية عززها وجود الحرمين الشريفين في بلادنا، فيجب أن نكون المثال أمام العالم الإسلامي دينا وعقيدة وتشريعا، حفاظا على قدسية المكان وانطلاقا من تجذر الدين فينا؛ ومن هنا لم تتأثر العادات والتقاليد في المملكة كإرث قبلي في كنه الشخصية ذاتها، وإنما ظهر بعض التأثر في المعمار والحفلات وغير ذلك.. لكن السعودي مسكون بإرثه القبلي والإسلامي مهما لبس من ثوب العصر، على الرغم من أن هناك صبغة أصبغتها حياة المدن على ساكنيها، وهي تلك الدوائر المتماسة وغير المتقاطعة،



وهو ما لم تورثه حياة القبيلة.

> **أنت مسكونة بثنائية الماضي والحاضر، تبحثين في ثنايا الأسطورة لتتنبئين بالمستقبل، مؤمنة أن الماضي لا يكون بغير الحاضر، كيف تقرأين مستقبل الحالة الإبداعية العربية؟ وإلى أي حد ستسهم هذه الحالة في إنضاج التحول العربي نحو نهضة شاملة؟**

□ من ليس له ماض فليس له حاضر.. تلك هي قناعتي، ولكن أزمة الحالة الإبداعية في الوطن العربي نتاج لتلك الهوة السحيقة بين الخطاب النخبوي وبين الخطاب الجمعي، ما نتج عنه ما أسميته بـ (ثقافة النزوح أو الإنسحاب) فافة الثقافة العربية هي ثقافة النزوح الزماني أو المكاني، وساعد على ذلك نظرية العولمة وعنصر (الهنا والـ هناك)، إذ أن الفرد يحيا هنا على أرضه وهناك في كل أنحاء العالم في آن واحد وفي نفسها عبر تلاشي عنصر الزمن،

فأنت تحيا في طوكيو وترى وتسمع وتتحدث وقد تتلامس (حسب التقدم العلمي في علم التواصل وما أعلن عنه) مع الرباط أو واشنطن أو غير ذلك من بلاد العالم هذا التلاشي في الزمن والذي نبه إليه درايدا وفوكو وإدوارد سعيد وغيرهم، هو ما أفقد وانتقص من ثقة الفرد في واقعه؛ فيجتاحه الإغتراب، وبالتالي فالإبداع العربي منغمس في حبر الإغتراب، ويظهر لنا نوع من جلد الذات في إبداعاتنا ليس من منظور نقدي، وإنما من منظور نزوحي في عالم انكفأ فيه الخطاب النخبوي على ذاته وترك الهمّ الجمعي تتلاطمه الأمواج؛ فلم نعد نرى سوى خطاب نخبوي يتثاقف فيه النخبة فيما بينهم، في مباراة من يفهم أكثر عبر مصطلحات تحتاج إلى مصطلحات، فانفك الجسر الثقافي بين الطبقتين.

> **نظرية «البعد الخامس» تعد أول نظرية عربية في المسرح حيث تبنتها جامعة بيركلي الأميركية، ما هي هذه النظرية باختصار، ولماذا يشكك فيها، وإلى أي حد ستصمد هذه النظرية؟ وكيف يمكن أن تأخذها معاهد الفنون العربية وتطرحها كمنتج عربي إبداعي؟**

أولا: هذه النظرية اسمها (البعد الخامس في التلقي والمسرح) وتهتم بكيفية الإقناع والاقتناع عن طريق المتعة في كل صنوف التلقي، إلا أن المسرح هو محور الارتكاز، وأداتها هي الصورة السطحية ارتكازاً على(العقيدة والوجدانيات ثم السرد لإثارة الخيال). هذا الشق تناوله الكثير من الباحثين من اليونان، وهو استعمال العقيدة والوجدانيات للوصول للمتعة كما في المسرح الشعبي والعربي، وصنفت «بالنقطة الحميمية «إلا أن أحداً لم يتطرق لكيفية الوصول إلى ذلك، وقد سبق وأشار توفيق الحكيم ويوسف إدريس إلى ذلك، ومن هنا كان انطلاقي، إذ وجدت أن الفنون الشعبية والفنون البدائية وفنون الأطفال كلها صور مسطحة، ثم يتم نحتها في متخيلة المتلقي عن طريق السرد وإثراء الخيال، وهنا يحدث مشاركة بين المتلقي والمرسل في صنع الصورة، هذه المشاركة هي ما لم تحدث على مدار خمسين عاما منذ دعوة الحكيم ويوسف إدريس وغيرهما، فوجدت أن المشاركة الفعالة التي تتسم بها فنوننا هي في تكملة الصور إذ أنها ترسل مسطحة، وتخرج منحوتة بين اثنين: مرسل ومتلق، فينطبق على ما أبدعناه من فنون. إذاً هي:

مرسل: صورة مسطحة + سرد «عقيدة ووجدانيات لإثراء الخيال = صورة منحوته كل حسب خياله.

وهنا تكمن المتعة، لأن المتلقي يبذل طاقة لتكملة الصورة، فيتخلص من الطاقة الزائدة، وبطبيعة الحال فإن التخلص من الطاقة الزائدة؛ يصاحبه شيء من المتعة كما في علم الطاقة. وبالطبع هذه النظرة معتمدة من جامعة بيركلي الدولية ومصدقة من وزارة الخارجية الأمريكية. والنظرية لم يشكك فيها أحد، وإنما كان هناك اختلاف بيني وبين أحد النقاد في إحدى الندوات نظرا لضيق الوقت في الندوة (خمس دقائق) وهي مدة غير كافية لشرح نظرية، فاستغلتها الصحافة دون وعي أو فهم، وفي نهاية الأمر اقتنع الناقد حينما وجدنا فسحة من الوقت خارج الندوة، ورسمت له خريطة النظرية فاقتنع بها.

ثانيا: أما أنها ستصمد أم لا؟ فكل نظرية لابد أن تحيا مع التاريخ وعبر امتداد الزمن



مهما كان الرأي تجاهها سلبا أو إيجابا؛ فها نحن ندرس ونطبق نظرية جاليليو ونيوتن على الرغم من مقاومة ثقافة ذلك العصر. النظرية مطروحة والباحثون مستمرون؛ فالمطابع مغازل، والباحثون ديدان قز، والمهم ألا تتعقد في أيدينا الخيوط الحريرية.

أما كيف تطرح كمنهج عربي، فقد طرحت بالفعل، حيث أنها صدرت في كتاب وتناولتها الصحافة والإعلام والندوات.

ثالثا: وأما كيف تطرحها الأكاديميات كمنتج عربي فهي قد طرحت بالفعل إذ أنها تدرس الآن في أكاديمية الفنون وقد قررها الأستاذ الدكتور مصطفى يوسف على طلبة الدراسات العليا قسم النقد والدراما بأكاديمية الفنون بالقاهرة هذا العام.

> **كان هنالك احتجاج قوي من د. ملحة على سلوك بعض من يصنفون أنفسهم نقاد مسرح، لدرجة أنها لن تشارك في أي ندوة نقدية عربية احتجاجا على تلك الآراء الانطباعية البعيدة عن الاحترافية النقدية، أما تزالين على موقفك؟ ولماذا لا يكون حضورك هو الأهم لمحاصرة هؤلاء وإنقاذ الحالة النقدية العربية من الانطباعية التي تسودها؟**

 ليس الاحتجاج على النقد الانطباعي وإنما الاحتجاج على سوء إدارة الندوات، فأنت تحضر المحاضر بدعوة خاصة، وتدفع له التذاكر، وتتكلف بسكنه وإعاشته، ثم تخصص له خمس دقائق فقط، في حين أنك تفسح للمتداخل أكثر من خمس عشرة دقيقة، وتكتشف أن المتداخل يطرح أفكارا ويتبنى أفكارا ويجدف بغير علم أو دراية، ثم لا يسمح لك مدير الندوة بالرد عليه أو مناقشته، ثم أن قراري هذا جاء نتيجة أنني دعيت إلى مؤتمر علمي يناقش إصدار مصطلح جديد ومفهوم قديم، إلا أنني وجدت نفسي في ندوة للعامة ليس لهم في إصدار المصطلحات من شيء، لأنه ليس مجالهم ولا تخصصهم، وقد تكرر ذلك في بلدين عربيين، فبالله عليك أي شيء يمكن تسمية هذا؛ ياسيدي نحن لا نفرق بين الندوة والملتقى والمؤتمر والمائدة المستديرة، فأي ثقافة نصدرها، وعلى أي حال، فأنا أتشرف بأي دعوة تأتيني للالتقاء بجمهوري الذي لولاه لما كنت، فلا مكان عندي لقرار الانزواء هذا.

> **المسرح في السعودية متقدم قياسا ببعض الدول العربية، رغم وجود العديد من المعيقات التي تتعلق بهوية المجتمع الإسلامية والخلفيات القبلية، هل نستطيع القول إن هنالك مسرحا سعوديا قادر على إيصال الرسالة والتأثير في المجتمع؟ وكيف**

يمكن قياس هذا التأثير إن وجد؟

 المسرح في السعودية في حالة وهج وتألق حاليا، وعليه إقبال كبير، فحينما عرضت مسرحية نسائية في الصيف الماضي امتلأ المسرح ذو الثلاثة آلاف مقعد، وقد قيل خمسة آلاف، وحدثت حالات إغماء وتدخلت النجدة نتيجة الزحام وافترش الجمهور الأرض، لأن الجمهور بدأ يحب المسرح، وهناك رسائل جادة في هذه العروض، إلا ان عملية التأثير لا تزال نسبية، وعملية قياسها هو أن الجمهور لا يأتي للمسرح كونه أداة نقد وتغيير وطرح أفكار، وإنما يأتي للفرجة فقط، وهنا تكمن الخطورة بين ما هو العرض وما هي الرسالة.

> كتبت د. ملحة القصة والمسرحية والسيناريو، لكنها لم تكتب الرواية، هل سنرى روايتك قريبا؟ وكيف ترين الرواية السعودية، والرواية العربية عموما؟

 هذا أمر ليس بعسير، لأن كتابة المسرح أصعب بكثير، فالمسرح فن التكثيف والحوار، والرواية فن السرد وهو أسهل، ومن يكتب المسرح يكتب الرواية بكل يسر والعكس غير صحيح وخاصة أنني متخصصة في حرفية الكتابة، وأصدرت كتابا كيف تكون كاتبا، ولكنني أخشى على المسرح، لأن من يكتب المسرح ثم يكتب الرواية يَقِل عندما يعود لكتابة المسرح، هكذا يقول علم الكتابة، فهناك كُتّابٌ مسرحيون كبار حينما عادوا لكتابة المسرح بعد كتابة الرواية، وقد حللنا مسرحياتهم فوجدناها أصبحت أقل جودة من ذي قبل، وبالرغم من ذلك، فكتابة الرواية تراودني بإلحاح، وعوالمها في مخيلتي أينما أذهب.

> قالت لي د.ملحة العبدالله ذات لقاء صحفي آخر، إن ملحة المبدعة تطرد ملحة الناقدة وتغلق الباب خلفها حين تشرع بأي عمل إبداعي، كيف ترين العلاقة بين الناقد وبين المبدع الذي يسعى للتحرر من المعاني والأوصاف والمقاييس لينطلق بعيدا عن التجنيس وحصار المصطلح وتوصيفاته؟

 علاقة الناقد بالمبدع علاقة تصادمية على الدوام، فكيف إن وجد الناقد والمبدع في ذات واحدة (عذاب)، إنها أغلال الوعي على عالم الفضاءات الرحبة، إلا أنى حين أكتب أتخلص من الناقدة، ولكني أسترضيها وأستضيفها بعد الإفراغ من العمل، وبالتالي تصبحان صديقتين حميمتين في نهاية العمل، لأن الناقدة هنا تُؤازر العمل وتشذبه بعد ولادته، وهذا يخدمني كثيرا في إخراج العمل إلى النور قبل أن يعمل أي ناقد مشرطه في عملي، فناقدتي هي الرقيب الأول والقارئ الأول للعمل، ولكنها لا تتدخل في ميلاد اللحظة وفي شهقة الإبداع ولذتها.

> من يقهر الآخر ملحة المبدعة ام ملحة الناقدة؟

 كالعادة النقاد هم من يقهر المبدعين، ولكنني لا أدع لها أي وسيلة في ذلك، إلا في اتخاذ دورها كناقد حينما يصبح العمل جاهزا.

> المرأة، الأم، الأخت، الزوجة، الحبيبة الملهمة، رمز الخصب والحياة، كيف عالج المسرح السعودي قضاياها مع الحفاظ على احترام ثنائية الدين والقبيلة؟ وكيف تعاملت هي مع المسرح بناءا على هذه الثنائية؟

- المسرح كالماء والهواء لا يمكن أن تحكم نواحي تسربه، وقد عالج المسرح السعودي قضايا المرأة منذ ولادته، وقد تعاملت المرأة مع المسرح في

ظل ثنائية الدين والقبيلة فأنشأت لنفسها المسرح النسائي، حيث تقوم هي على كل أدواته حتى تصبح متفرجة، وهناك إقبال شديد على المسرح النسائي أكثر من الرجالي، ففي الصيف الماضي أقيم ما يربو على عشرين عرضا مسرحيا جميعها كان عليها زحام، إلا أنه ينقص تلك العروض المهنية، وكما أسلفت لك الجمهور يأتي للفرجة لا للنقد والتعلم واتخاذ القرار.

> **في مسرحية العازفة التي فازت في المسابقة الدولية لنصوص المونودراما التي تعقدها هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام على هامش مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، والتي قلت إنها فوز للمسرح السعودي وللثقافة في السعودية بشكل عام، هل ناقشت حالة المرأة السعودية، وماذا أردت ان تقولي للمرأة العربية؟ وهل كان العمل على خشبة المسرح قد قال ما تريدين أن تقوليه؟**

أولا: نعم فوز العازفة بالمركز الأول على العالم يعني فوزا للمسرح السعودي والعربي، وعزز من هذا ترجمتها للانجليزية لكي تصدّر إلى جميع أنحاء العالم، فكل ضيف عالمي حضر هذا المهرجان الدولي غادر والعازفة في حقيبته، وقد ناقشت العازفة قضايا المرأة السعودية خاصة، ثم المرأة العربية عامة، وقد تكون المرأة بشكل عام، وما أردت أن أقوله فيها هو أن المرأة العربية ذات تاريخ كبير وذات شرف وعزة، فإن أصابها شطط فهي المسئولة الأولى عن وضع نفسها بين تُرسي الرحى، لأنها اتبعت ثقافة ليست من طينتها، وبالتالي يحدث لها هذا الصراع بين ما كانت عليه جداتها من قوة ومنعة وقيادة وشرف وما هي عليه من هوانٍ إن ارتأت هذا فيها، فللقيادة أدوات ترتكز على شخصيتها هي ولا تُخلع عليها تكرماً، فالقرار يجب أن يصدر من داخلها هي ولا تستجديه من أحد، إذ أن الخوف محراب الوهناء، وقد تتبعت تيمة الخوف في المسرحية الذي يتأصل في الشخصية عبر الإرث والموروث، فالمرأة العربية مبدعة وعالمة وسيدة للشرف والأناقة، عطوفة ومحبة، إلا أنها تخاف من كل شيء، فالخوف واتخاذ القرار لا يجتمعان أبدا، وهذه مقولة النص.

ثانيا: بالرغم من أن العازفة قدمت في الفجيرة وفي الرباط وفي تونس وفي آذربيجان ومدن أخرى، إلا أن مخرجتها المغربية لطيفة أحرار لم تقدم إلا ما تريد أن تقوله هي، فما يقوله النص شيء وما يقوله العرض شيء آخر، مما أضر بالنص على مستوى الفكر، وعلى مستوى البناء الدرامي، وعلى مستوى الفرجة أيضا، ولكن عزائي الوحيد أن العازفة ستعرض قريبا على مسرح الهناجر بالأوبرا المصرية من إخراج أشرف عزب، وبطولة الفنانة انتصار، بإنتاج مشترك بين هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام ووزارة الثقافة المصرية، إضافة لذلك سيقوم الفنان والمخرج الأردني الأستاذ علي الجراح بإخراجها ضمن فعاليات وأنشطة وزارة الثقافة الأردنية وسترون العمل قريبا بإذن الله.

> **حكايات ليلة زفاف، ولوج إلى منطقة ممنوعة في مجتمع يصعب عليه التنازل عن عاداته وتقاليده التي جذّرت ثقافته المحافظة، هل هذه صرخة ضد السائد أم دعوة للتصالح معه وإعمال العقل فيه؟**

لا، أبداً، فنحن نعتز بإرثنا ونبقي عليه، ولن نتنازل عنه أبدا، ولكن حكايات ليلة الزفاف لا تناقش العادات والتقاليد، وإنما تناقش حالة المرأة المفترى عليها في بعض الأحيان، متخذة من هذه المنطقة عالما لطرح الأفكار.



عبدالرحمن الشهري لـ«الجوبه»:

الشعر كغيره من الفنون يتأثر بكل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والدليل هو تطور الشعر ذاته من العمودية إلى التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر

قصيدة النثر تطور طبيعي لسلوكي الكتابي والنفسي

> حاوره: عمر بوقاسم*

الشاعر عبدالرحمن الشهري، وبمهارة، شاعر حقيقي صافح الساحة الشعرية بمجموعته الأولى «أسمر كرغيف» عام ٢٠٠٤م، والتي تصنف كأول تجربة تحمل ملامح القصيدة الأحدث، والتي تمثل التطور الطبيعي لشكل قصيدة التفعيلة. ومضمونها ومؤخرا كرر الشهري مصافحته للساحة بمجموعته الثانية «لسبب لا يعرفه» ٢٠١٢م، ولكن في فضاء آخر.. فضاء قصيدة النثر، إذ يؤكد شاعرنا تميزه وانسجامه مع نصوصه على مستويات عدة.. وفي هذا الاتجاه يقول: «أنا شاعر لا أكتب لنفسي، وأتمنى أن أكون مقروءاً ومتداولاً بين الباحثين عن الجمال والإبداع»..

ذاكرة الشاعر هي ما يؤطر ما أهمله العالم.. «أرق- حسرة- ذكرى- قسوة- ذخيرة- قصيدة- وجع- نسيان..» هذه بعض عناوين نصوص المجموعة.

«الجوبة» كعادتها تقدر التجارب الإبداعية المتميزة، ولذا استضافته في هذا الحوار..

قصيدة النثر

> «لسبب لا يعرفه» هذا عنوان مجموعتك الشعرية الثانية، والصادرة عن دار الانتشار هذا العام ٢٠١٢م، والذي فاجأ الساحة الشعرية؛ حيث تخوض أنت تجربة كتابة قصيدة النثر للمرة الأولى، هل هذا يوثق عبارة «إن قصيدة النثر أصبحت تتصدر المشهد الشعري، وإنها تستوعب ما عجزت عن استيعابه قصيدة التفعيلة»؟

 ربما كانت قصيدة النثر تتصدر المشهد الشعري المعاصر، ولها حضورها لدى فئة الشعراء الشباب، وهي إحدى الخيارات التي يختبرها الشاعر للتعبير عن ذاته، مع حضور -أيضا- لقصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية. وبالنسبة لي، فقد كانت قصيدة النثر تطورا طبيعيا لسلوكي الكتابي والنفسي، فأنا بطبعي أميل إلى التجريب والتجدد، ولديَّ هاجس الاختلاف على مستوى التجربة الشخصية، وأظن أن قصيدة النثر أكثر استيعابا لتجارب الشاعر الذاتية، بعيدا عن صخب الإيقاع العالي الذي يتوسّل المنبرية والجماعية، أكثر من الغوص في جوانية الشاعر وتجاربه اليومية.

بوسعه أن يدفع الليل بشمعة
ولا يفعل،
ويظل يتعقب الظلام
بعينيين غائرتين من شدَة السهر،
وفي قلبه حسرة على ليل آخر
لن يسهره كما ينبغي.

> من قراءتي لهذا النص والمعنون بـ..«حسرة» والذي يحمل الروح نفسها في نصوص المجموعة، حيث تطفو الصورة الشعرية بلغة سهلة تتشكل بمفردات انتقيتها أنت من روح الحالة الكتابية الصادقة، لذا تغري النصوص القارئ بقراءتها بصوت عال. هل يراهن عبدالرحمن الشهري، بفتح فضاء جديد لقصيدة النثر؟

 أعتقد أن كل شاعر يهجس بالاختلاف، والاختلاف كما أفهمه هو أسلوب خاص يميز تجربة الشاعر عن غيرها من التجارب المطروحة محليا وعربيا، وهذا ليس رهانًا بالنسبة لي، وإنما محاولة لكتابة الشعر بطريقة سهلة وعميقة في آن، والشعر عانى كثيرا من القصائد النخبوية التي حالت بين القارئ وبين الحالة التي يعبر عنها الشاعر، وتسببت في قطيعة بين النص الحديث وبين المتلقي العادي، فالشعراء هم جمهور بعضهم بعضاً، ولا حياة للشعر خارج تلك الجيوب الشعرية الآهلة بالشعراء والشعراء فقط، وهم فئة محدودة على كل حال.

> ما تقييمك للساحة الشعرية السعودية مقارنة بالساحات الشعرية العربية؟

 لا أملك تقييما محددا للساحة الشعرية السعودية، ولكن هناك شعراء سعوديين مثابرين، ويصدرون أعمالا شعرية من وقت لآخر كغيرهم من الشعراء في العالم العربي، وعن دور الطباعة نفسها تقريبا،

هناك أجيال شعرية سعودية تتناسل رأسيا وأفقيا، وفي تناسلها إغناء للساحة المحلية

معظم محفوظاتي - وأنا طفل - عبارة عن قصائد وحكم وأمثال «محكية» لشعراء محليين، وعلى هذا الأساس بدأت أنظم الشعر على شاكلة ما حفظت

ما يكتب من شعر في الشبكة العنكبوتية جدير بالقراءة والمتابعة، لأن معظم من يكتبه من فئة الشباب.. وهم الأقرب إلى روح العصر

الشاعر القديم كان يغني في فضاء واسع ليسمعه الآخرون، والشاعر الحديث يهمس بينه وبين نفسه، وينشر همسه في كتاب

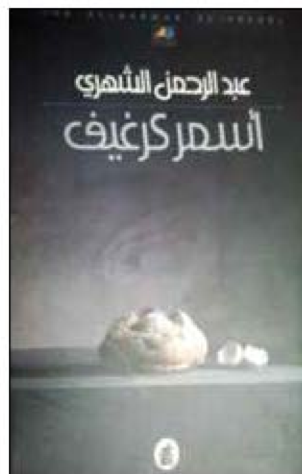
والزمن كفيل بغربلة التجارب المحلية والعربية، وهناك أجيال شعرية سعودية تتناسل رأسيا وأفقيا، وفي تناسلها إغناء للساحة المحلية، وقد تحقق إضافة ما على مستوى العالم العربي.

> **حظيت مجموعتك الأولى والمعنونة بـ«أسمر كرغيف» والصادرة عام ٢٠٠٤م، باهتمام ملفت، إذ تمت قراءتها من قبل عدد من النقاد العرب والسعوديين والمبدعين أيضا، هل هذا مؤشر لوصول القارئ لنصوصك والذي يوثق نجاح المجموعة؟**

□ أنا شاعر لا أكتب لنفسي فقط، وأتمنى أن أكون مقروءاً ومتداولاً بين الباحثين عن الجمال والإبداع، وعندما يصل عملي الفني إلى أوسع شريحة من القراء على اختلاف مشاربهم، من دون تقديم تنازلات فنية من قبلي، فذلك دليل على نجاح العمل، ومؤشر قوي على وصوله إلى القارئ وتفاعله معه، وكل مبدع على هذه الأرض يبحث عن التقدير والعرفان من خلال ما ينتجه من أعمال، وإلا.. فلمَ يقدم الكاتب على نشر أعماله؟

> **في "أسمر كرغيف"، جاءت النصوص بشكل مغاير، حيث ألبستها أنت لغة جديدة، تأخذ شكل ومضات، ولكنها تحافظ على الوزن "تفعيلة"، وبلغة تليق بهذا الزمن الذي تطغو عليه روح الآلة، بما جعلني أشعر بالتطور الحقيقي لقصيدة التفعيلة، القصيدة التي ارتوينا بغنائيتها بأصوات لها تميزها، ومن أهمها الشاعر الكبير محمد الثبيتي، هل هذا كان رهانك في هذا الاتجاه، وما الأدوات التي اتكأت عليها في هذه التجربة؟**





□ كتبت «أسمر كرغيف» وأنا مسكون بالإيقاع والوزن بحكم علاقتي بالشعر القديم وشعر التفعيلة، والشعر الشعبي في مرحلة من المراحل، ولكن الإيقاع الذي كتبت به المجموعة كان ذا نبرة خافتة.. أقرب إلى روح قصيدة النثر، وهذا ربما ما كنت أتطلع إليه منذ البدايات، فالقصيدة الصاخبة بعيدة كل البعد عن سمتي النفسي.. وعن زمن الشعر الذي نعيشه، فالشاعر القديم كان يغني في فضاء واسع ليسمعه الآخرون، والشاعر الحديث يهمس بينه وبين نفسه ويغشر همسه في كتاب، ليقرأه قارئ مختلٍ بنفسه لا قراء مجتمعين، والمشهدية والتفاصيل كانتا أهم أداتين اتكأت عليهما التجربة، إضافة إلى التكثيف والعناوين الطويلة التي يمكن عدها جزءاً لا يتجزأ من النصوص، فضلاً عن النهايات التي تصعد الحالة وتزيد من توقدها الشعري.

> **ما مدى تأثير التغيرات الاقتصادية والسياسية التي يشهدها العالم العربي على شكل الخطاب الإبداعي ومضمونه؟**

□ الشعر كغيره من الفنون يتأثر بكل المتغيرات الاقتصادية والسياسية، وبالطبع الاجتماعية، والدليل على ذلك هو تطور الشعر ذاته من القصيدة العمودية إلى التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر ابنة المدينة والمدنية المعاصرة.. هذا على صعيد الشكل، أما على صعيد المضمون، فنرى أن المدنية جعلت الشعر يتخلص من الأنا الجماعية، ويخلص



لأنا الشاعر الفردية أكثر من ذي قبل، لوجود بدائل ثابت عن الشعر في التعبير عن تلك الأنا الجماعية، وقد تحدث الثورات العربية (النابعة من الشعوب لا من مجموعة من العسكر تدعي تمثيلها) تغيرًا ملموسًا في الخطاب الإبداعي في المدى المنظور، وذلك ما لا أستطيع التكهن به في الوقت الحاضر.

> **لديك تجربة كبيرة مع الشعر الشعبي كشاعر يملك صوتاً مميزاً في هذه الساحة، وبقصائد مميزة، ما سر حضورك في هذا الفضاء؟**

□ ليس هناك سرٌ إذا أخذنا في الاعتبار أني ابن لأبوين قرويين، فالأسرة التي عشت في كنفها.. والمجتمع كذلك، يستندان إلى ذاكرة زراعية واسعة.. لها أدبها وشعرها وأهازيجها التي كانت تردد في الحقول زراعة وحصاداً، وغيرها من الأماكن التي يحضر فيها الشعر. فمعظم محفوظاتي- وأنا طفل- عبارة عن قصائد وحكم وأمثال محكية لشعراء محليين، وعلى هذا الأساس.. بدأت أنظم الشعر على شاكلة ما حفظت، وقطعت في ذلك شوطًا ليس باليسير، ولكن شغفي بالقراءة.. وإتقاني للغة العربية الفصحى أسهما في ما بعد في تحولي من شاعر شعبي إلى شاعر فصيح.

> **متى تكتب القصيدة؟**

□ ليس لي وقت محدد لكتابة القصيدة، وإن كنت أكتب معظم قصائدي في الليل، ويندر أن أكتب قصائد منفردة، وفي الغالب أكتب تجربة المجموعة الشعرية دفعة واحدة، باستثناء بعض النصوص التي تشكل إرهاصات لأي مجموعة أنوي إصدارها، حيث آمل من خلال كتابتها القبض على الشكل الذي سيصبغ المجموعة بلونه، وهذا ما حدث معي في المجموعتين الأولى والثانية، وربما الثالثة.

> **في حوار لي مع سعدي يوسف، سألته عن ظهور مصطلح "شعر وشعراء النت"، وهل سيكون ملاذا للقصيدة وبخصائص فنية مغايرة، قال: "المصطلح معقول، إنه ينقلنا من الخيمة إلى الفضاء". وأنت.. ماذا تقول في ذلك؟**

□ أعتقد أن ما يكتب من شعر في الشبكة العنكبوتية جدير بالقراءة والمتابعة، لأن معظم من يكتبه من فئة الشباب، وهم الأقرب إلى روح العصر، وأنا أحرص على متابعتهم وقراءة مجموعاتهم، حتى الرديئة منها، وأي شاعر يتعالى على كتاباتهم والروح الجديدة المبثوثة داخلها، سوف يتخلف يوما ما عن الروح الشعرية المعاصرة، وسيجد نفسه غريبا عن الأجيال التي يتجاوز معها زمنيا وإبداعيا.

> **ما المواقع التي تزورها على الانترنت؟**

□ عادة ما أزور مواقع التواصل الاجتماعي كالفيس بوك وتويتر واليوتيوب، وبعض الصحف والملاحق الثقافية في الصحف المحلية والعربية، وبالتأكيد مواقع الشعر والأدب كجهة الشعر وغيرها من المواقع المتخصصة، وكل موقع يقودني إليه رابط ما يشكل جزءا من اهتماماتي.

> **وماذا عن مكتبتك؟**

□ مكتبتي تحوي عددا لا بأس به من الكتب: من شعر، ورواية، وقصة، وبعض كتب الفلسفة، والاجتماع، والتاريخ، والرحلات، وكتب التراث، والكتب النقدية، والمجلات، والكتب والمطبوعات الدورية، وبعض الموسوعات والمعاجم، وأتمنى لو أجد الوقت لقراءة كل ما تحويه، لأنني حريص على تزويدها بالكتب باستمرار، مع أنني عاجز عن توفير الوقت اللازم لقراءتها.



نضال القاسم.. شاعر أردني..
يرى أن القصيدة لا تنضج إلا على نار هادئة

يُعَدّ الشاعر «نضال القاسم» أنموذجاً وهوية شعرية متفرّدة لها بصمة إنسانية تحضنها قصيدته وتزهو بتجلّياتها المحسوبة والموقّرة، والتي ترعرعت في جيل التسعينيات من الشعراء الشباب في الأردن، وفي مجموعاته اللافتة للانتباه: «أرض مشاكسة» ٢٠٠٣م، و«مدينة الرماد» ٢٠٠٥م، «كلام الليل والنهار» ٢٠٠٧م، والتي حصل عنها في عام ٢٠٠٦م على جائزة الدولة التشجيعية، ومجموعته الشعرية الرابعة «تماثيل عرجاء» في العام ٢٠٠٧م والتي نال عنها جائزة الاستحقاق، وهي إحدى فروع جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام ٢٠٠٨م، وقد كان لنا معه هذا الحوار.

> حاوره في اربد: عمار الجنيدي *

بدايات استفادت من النبع

ذهبت إلى الشعر العربي والعالمي قبل أن أعرف الشعر الأردني، اكتشفت بعد قراءاتي لبعض الشعراء الأردنيين وبخاصة جيل الستينيات والسبعينيات والثمانينيات أنهم استفادوا بشكل واضح من الشعراء العرب.. بل هناك من كرر هذه التجارب، لهذا فضلت أن أستفيد من النبع وليس من المجرى رغم خصوصية بعض شعرائنا.

بدأت الشعر منذ أن وعيت العالم من

الشعر فن راقٍ مهمته التعبير عن المشاعر الإنسانية، وليس لهذه المشاعر زمان ومكان محدَّدان ولا أتصور حياةً من دون الشعر

أنا «بوهيمي» في كتابتي، ولست مع الطقوسية الصارمة في الحياة والكتابة، رغم أنني أعتقد أحياناً أن الطقوس مفيدة وضرورية

حولي وأدركت علاقتي بالقراءة، وتأكد في داخلي أن الشعر ممارسة قبل الكتابة، فلا أستطيع الكتابة إلا من خلال تجربة، وهي التي تقودني إلى الورق الأبيض، وأحاول تشكيل نفسي من خلال الكلام. زمنياً.. بدأت الكتابة في أواخر الثمانينيات، لكنني بدأت أنشر بشكل فعلي مع مطلع التسعينيات، وربما عشقي للشعر هو الذي يجعلني أندفع برغبة صادقة نحو الحياة، فلا أتصور حياة بدون الشعر، كما لا أتصور العكس تماماً.

الشعر انتصار للقيم

أحببت الشعر مرضاً دافئا أتحمل طعناته وخساراته؛ لأنه يقول ما يعجز عنه الكلام. فالشعر فنٌّ راق مهمته التعبير عن المشاعر الإنسانية، وليس لهذه المشاعر زمان ومكان محدَّدان. والشعر عندي ليس مجرد مشروع في الثقافة، أو لغة للروح، أو مجرد نزوة تورطت فيها، فهو هذه الأشياء مجتمعة.. إضافة إلى كونه هو الحياة بالنسبة لي، وهو نور خافت يُشعرني بالسكون والصخب في آن واحد.إنه انتصار لقيم أقلها إحساس عميق بالآخر، وذوبان في الذات، وأبعدها تحليقاً نحو آفاق لا نهاية للجمال فيها... لا يعني لي الشعر أكثر من الحياة.

والشعر عندي هو جوهر الثقافة وليس مجرد مشروع، كما أنه روح اللغة وليس فقط لغة للروح، وهو الورطة اللذيذة في نزوة الحياة التي ليست عابرة على الإطلاق. وأما القصيدة عندي فهي الأداة الأقصر، والشكل الأمثل للتعبير عن شيء ما كبير يعتمل في الأعماق.

طقوس يرفضها الكثيرون

في الكتابة الشعرية لا يمكنني الحديث عن «نسق» ما أو عادة، فثمة قصائد «اجترحتها» بصعوبة وجهد كبيرين، فيما قصائد أخرى مِن أحبّها إلى نفسي كتبتها خلال أقل من نصف ساعة، لقد فعلت ذلك وكأنني أعرفها وأحفظها عن ظهر قلب، وما عليّ سوى تسجيلها على الورق. في السنوات الأخيرة.. أصبحت أكتب الشعر مباشرة على الكمبيوتر وهي حالة لا يزال كثيرون يرفضونها.

أنا «بوهيمي» في كتابتي، ولست مع الطقوسية الصارمة في الحياة والكتابة، رغم أنني أعتقد أحياناً أن الطقوس مفيدة وضرورية. وقد تمرُّ شهور لا أكتب فيها كلمة واحدة، لكني لا أكفُّ عن سماع «الأصوات» في رأسي. وعندما اكتب المراحل الأولى للقصيدة، أحب أن لا أكون وحيداً. وأفضل أن اكتب في الخارج، في المقاهي مثلاً، أو في المكتب، فرغم الضجيج أعزل نفسي، ويمنحني الصخب إحساسا بالحياة التي تجري من حولي، وهذا ينعكس إيجابا على لغة قصائدي. ولكن عندما يصل الأمر الى مرحلة كتابة القصيدة بشكلها النهائي، فيجب الانعزال. آنئذ أجلس في غرفة وأشقى!! القراء يظنون ان القصائد تهبط علينا من السماء. الأفكار طبعا مهمة، وكذلك الإلهام والموهبة، لكن الأهم هو الجلوس والعمل. الكتابة عمل حرفي يتطلب الكثير من الانحناء والصبر. وهو يتطلب أيضا مخيلة سينمائية!

الهروب إلى المرأة دائما

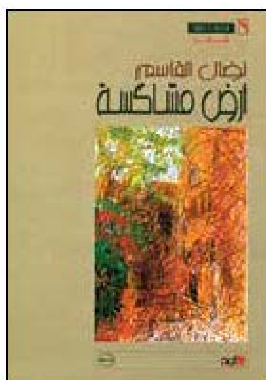
المرأة في حياتي لم تقم بالدور الذي كنت

انتظره منها تجاهي، مع أنني ومنذ حيثُ أنظر للمرأة بانبهار زائد، وأقدّسها وأُعلي من مقامها، وما تزال تدهشني، وما أزال أراها مختصراً للجمال في الكون، ولذلك غصّ شعري بالغزل بها والتغني بجمالها منذ البدء، وحتى الآن، وفيها كتبتُ أجمل قصائدي، بل ربطتُ المرأة بكل شيء في هذا الكون، ولا شكّ في أنني - إذا عزّت الأوطان- أجدُ في اللجوء إلى المرأة في شعري موطناً هانئاً للهرب.

الرائحة الإنسانية تزكم قصائدي

القصيدة لغة منهلة تتبجس بمنتهى غموضها من النبع الذي لا ينِي يغذي وجدان الكائن وحياته، وهي أيضاً شكل تواصليٌ بين ما هو أرضيٌ وما هو صوت عظيم.. هو صوت ما بين الحنايا.

ولقد بحثت في التجارب الحديثة للشعر نظرياً وتطبيقياً، فوجدتُ أنني أنتمي إليها على نحو ما، ولذلك كتبتُ في هذا السياق، ولكن كتابتي في هذا السياق ظلت أيضاً، كما أراها ويراها نقاد آخرون تتمتع بخصوصية معينة، هي أنها مشدودة إلى بيئتها الأولى، إلى جغرافيتها المكانية والروحية الأولى، ومع ذلك، فإن المتبحر أكثر في قصائدي يستطيع أن يشم تلك الرائحة الإنسانية التي تتحدث عنها والتي تزكم نصي.





خطوات واثقة..

أحياناً أكتب دراسات نقدية من أجل أن أمرّن يدي على الكتابة الدائمة، وأحياناً يكون لدي مشروعٌ لقصيدة أو مسرحية.المهم أن كتابتي تتركز في الشعر وحول الشعر، ولا أريد كتابة غير ذلك، بل إن الشعر هو وطني وقضيتي واختياري.. ولا أستطيع الحياة بدونه.

ثمة مشوار شعري لا بأس بخطواته المنهكة، أظنني مشيته، غير مكابر، ببطء، وكلما افترضت أنني أسير في الاتجاه الصحيح أجد ذاتي الشاعرة أمام منعطفات تلد اتجاهات جديدة تشدني إليها، لا أشهدني بأنني عرفتها، ولا أعرفني بأنني ضللتها. إنما، عموماً، لا أجد مبرراً للندم الكبير، وأزعم أنني لم أفعل شيئاً يتنافى مع قناعاتي وأحلامي وهواجسي وضميري، واعتقادي راسخٌ بأن (نضال القاسم) يطمح أن يؤسس مرتكزات شعرية يأمل أن تليق بتجربته، وهو متأخر دائما لأن خطاه بطيئة على الطريق، إنه ببساطة لا يخطو إلا بوثوق كامل بضرورة الخطوة القادمة، ولا يفعل هذا إلا إذا كان مؤمناً بأن هذه الخطوة ستضيف جديداً لرصيده الإبداعي.

إن المتبحر أكثر في قصائدي يستطيع أن يشم تلك الرائحة الإنسانية التي تتحدث عنها والتي تزكم نصي

الجوائز مؤشرات وليست مقاييس، هكذا أقول دائما، وإن فوز أي شاعر بأي جائزة لا يعني أنه الأفضل

قراءات

أستطيع أن أقول لك إن قراءاتي تتعلق في ما يفيدني من خلال الشعر.

وممارسته، وهي متعددة في الأساطير والمسرح والنقد والرواية والقصة القصيرة والشعر.أحياناً أحدد قراءتي عندما أشتغل على بحث معين، وهذا يتيح لي الاطلاع على كتب لا أفكر أحيانا بقراءتها أو قراءة أجزاء منها، ولكن متعتي في قراءة السير الذاتية والأساطير والروايات، وأجد متعة كبيرة في قراءة النقد الأدبي الحديث كما أحب قراءة التاريخ.

كتبي ملامحي..

تزخر أمطار كتابتي بغيوم ترفد من عقلي ولوعة قلبي الطافح بالحرمان والأسى. وبرأيي أن كل كتاب أصدرته يشكل بالنسبة لي محطة جديدة..كل كتاب يشكل بصمة، وكل الكتب تكمل بعضها لتشكل ملامح نضال القاسم..

ويثير إعجابي كم كان فعل الكتابة لدى الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا مجانياً. ما أريد أن أربحه أنا من الأدب هو فضاء حريته اللانهائي. الأدب هو ما يحول دون تحوّل الناس نباتات، تولد وتعيش وتموت بلا معنى.وأهم ما في فعل الكتابة صدقه، أي ألا يكون خاضعا لضغوط اجتماعية أو تاريخية مثلا...

أنا شاعر مقل كثيراً.. حتى أنني لم أنشر إلى اليوم سوى أربع مجموعات شعرية، فيما وصلت أعمال أبناء جيلي إلى أكثر من ذلك بكثير، ولست نادماً بالتأكيد، ومع ذلك أرى الشعر حالة تأتي وتبتعد، وأحاول القبض عليها بكل ما أوتيت من قدرة. أنا لا أستطيع العيش بلا شعر أو كتابة نقدية أفرغ فيها عصير عقلي ولوعة قلبي.

روافد..

في الشعرية العربية المعاصرة، فإنني أرى أن القصيدة قد استفادت كثيراً من التخصصات المختلفة للمبدعين، مما شكَّل من وجهة نظري رافداً معرفياً أسهم في تطوير القصيدة والارتقاء بمستواها.

مؤشرات..

الجوائز مؤشرات وليست مقاييس، هكذا أقول دائماً، وإن فوز أي شاعر بأي جائزة لا يعني أنه الأفضل، ولكن هذه الجائزة أو تلك تشير إلى أن هناك شاعراً في هذه الساحة الكبيرة ما يزال على قيد الشعر.

نقد الشعر

شعراء التسعينيات كانوا محرومين من أيادي النقاد المتخصصين بدراسة وتقييم نتاجهم استنادا إلى نظرة موضوعية لمنجزهم الشعري، بل إن بعض المتفيهقين بالنقد كان ينظر إلى الشاعر حسب بعده وقربه من سلطة المركز. ولم يكن هنالك نقد أصلاً على شعري، لكن ثمة كتابات كانت شفافة وجميلة.أما كثيرٌ مما كتب فلا يرقى إلى مرتبة النقد بأبعاده وأدواته، وهناك بعض المخاوف تراود النقاد وتمنعهم من تناول قصائدي بسبب تناولها السياسي، وأيضا هناك بعض المواقف المتحاملة عليَّ من بعض كتاب الصحف.

لقد كتب عني الكثيرون، ولكنها ليست الكتابات التي أطمح إليها. ولا أقول إنهم درسوا دواويني الأربعة حتى الآن، ففيها الكثير من الرؤى.. ولكن يبقى المستقبل كفيلاً بدراسة تلك الاضاءات التي تركتها شاعراً وناقداً طوال خمسة عشر عاماً متواصلة.

وبالنسبة لي، فإنني أؤمن إيماناً عميقاً بأن المستقبل هو الناقد الأكبر لكل مبدع حقيقي، وإذا كنت استحق الانتماء إلى المستقبل.. فإنني سأبقى بقوة الإبداع الحقيقي، أما إذا كانت قصائدي لا تملك القوة التي ترفعها لتقذف بها في سماء الخالدين، فإنها ستموت في منتصف الطريق.

المبدع والحرية

إن حرية المبدع حق أصيل لا يُمسّ، وإن كبح هذه الحرية هو تخريب لروح المبدع. وفي رأيي المتواضع أنّ التخلّص من الرقابة لا يكون بالهروب منها، بل بمواجهتها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فالهروبُ يشجّع السّلطات على المزيد من الرقابة والمنع والقمع والاستئساد على المجتمع. والأهمّ أنّ التخلّص من الرقابة لا يكون بتنازل الكاتب/ الفنّان لمصلحة تلك السّلطات، بل بالإصرار على موقفه، احتراماً لعمله ولرسالته (هذا إنْ كان يؤْمن برسالة ما)، وتشجيعاً للكتّاب الآخرين على ممارسة الشّجاعة والحريّة والاجتهاد، وليس على أرباب الأدب والفن إلا أن يجاهدوا بضراوة للحفاظ على الضوء باقياً والشمعة مشتعلة.

لا أزمة إبداعية

تقف تجربتي إضافة إلى مجموعة من الشعراء والشاعرات بندية مع الأصوات الحقيقية في الشعر العربي؛ وهي تجربة أسهمت في خلق أسلوب جديد ولغة جديدة للشعر الأردني والعربي.

لقد قدم الأردن عموماً، الكثير من الأسماء اللامعة التي تركت آثار بصماتها على خريطة الشعر العربي، فهي قامات عالية وهامات مرفوعة يشهد لها المشهد الشعري الأردني والعربي.

والأدب الأردني بخير كما أراه اليوم. فالتجربة الشعرية الأردنية باعتقادي لا تعاني أزمة، أما عن التعتيم والإهمال.. فثمة أسباب عديدة يمكن تناولها؛ قد يكون أكثرها أهمية عامل التسويق الإعلامي..

دور المتلقي..

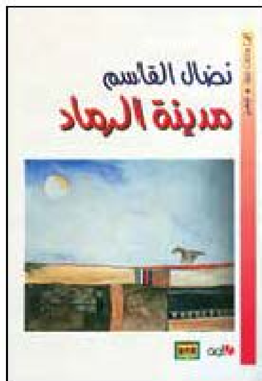
ينبغي على القارئ الذهاب إلى ما وراء اللغة، وتحطيم الأشكال السائدة في القراءة. يجب أن يرتقي بمستواه حتى يصل إلى مستوى النص الإبداعي وليس العكس، وأنا دائماً أدعو المتلقي لقراءة أعمالي الشعرية، قراءة محبة، فالحب والمعرفة العميقة هما جوهر القارئ الحقيقي. أنا لا أطلب ولم أطلب من أحد أن يرتقي لمستواي، ما أطالب به هو القراءة العميقة لأعمالي.

ممارسات

يمر الشعر العربي بتحوّلات.. وهذا طبيعي، بل مطلوب ومنطقي، وعلينا أن لا نفقد التوازن في متابعته، مثلما علينا أن نقشر عن أرواحنا كل ما يعلق بها من غبار الترحال الدائم في دروب القصائد.



وفي الشعر ثمة روح أزلية عظمى تتساكن في اللغة يستمد منها الشاعر حقيقته في الوجود، وهو بين ما كان من الشعر وما سيكون واقعاً في المنتصف.. بما معه من معارف وخبرات يبحث دوماً عن نفسه.. ومؤسساً لكينونته في اللغة.



وبالنسبة لي.. فإنني لا أرى أن قصائدي تبتعد عن ممارساتي اليومية، بل إن ديواني الجديد (تماثيل عرجاء) قد جاء طافحاً بالحيوية الشعرية والجماليات الفنية العالية، وبخاصة أنه قارب مشهداً لا يزال ملتهباً في فلسطين والعراق، وجاءت مقاربته صادرة من الروح.

مجابهة الرؤى الفاسدة

إننا جميعاً شركاء في هذا الخراب، ونحن الآن بين فكي رحى، ما بين هارب من الداخل، وداخل من الخارج، صف يصفّق للخراب، وصف وجد أن الوقوف على التل أسلم، ولم يجد بداً من البكاء على الأطلال، فيما تطوّع صف ثالث للدفاع عن كرامة الأمة .ولأن الشاعر كلمة، وموقف، وجب عليه أن يقول كلمته بصدق، **فالكلمة كما يرى ماياكوفسكي هي القائد الأعلى لقوة البشر.**

وإن من تحصيل الحاصل أن يكون الأديب عامة، والشاعر خاصة، ضمير شعبه ووطنه وأمته، فهو بشكل تلقائي وعفوي وتربوي وميراثي ملتزم بهموم أمته لتحقيق أهدافها في الحرية والتحرر، والعدالة الاجتماعية، ووحدة الصف، وبناء المجتمع الحضاري المنشود. وهو من عداد الطليعة المكافحة لصنع المستقبل المزدهر، وهو أجدر الناس بحمل رسالة الالتزام السامية.

ويمكن أن تكون للقصيدة سلطة كبيرة، يمكن بموجبها لو أنها سخّرت لما هو بناء، أن تتحوّل إلى سلاح قويّ لمجابهة الرؤى السوداوية لهؤلاء المجانين الذين يتحكّمون في مصائرنا.

العالمية طموح الشاعر

الشعر أكبر من الجغرافية المحلية وإن كان ينطلق منها؛ لأنه يتحدث بلغة إنسانية، والخصوصية تنطلق من تجربة الشاعر، وليس من تجربة المكان، مهما كانت الاستفادة من المكان الذي يعيش فيه الشاعر.

والطموح إلى العالمية طموح قديم عرفته البشرية في الأديان والثقافات. وبفضل ما يمتلك الشاعر من خصائص ومهارات فنية، تتمثل في تصويره بيئته، وتعبيره عن قضايا تهُمّ الإنسان، فإنه قد يحقق غايته في الوصول إلى العالمية والتي ستحقق له بالضرورة انتشارًا واسعًا، وشهرة كبيرة.

وقد يصبح الشاعر عالمياً إذا استطاع أن يكون مناضلاً في شعره، ومدافعاً عن قيم الحق والحرية والكرامة والعدالة الإنسانية. وأما وسيلة تحقيق العالمية فهي الترجمة في المقام الأول، وإن كان ثمة خلاف كبير حول جدوى الترجمة، إذ كيف يمكن درس نص بغير لغته الأصلية؟ لأن الترجمة تفقد الأدب كثيرًا من خصائصه الفنية، ولا سيما الشعر، ولكن يبدو أنه لا بد في المحصلة من الترجمة.

أحزان الفصول الأربعة

لا تنضج القصيدة إلا على نار هائجة، لا هادئة، في نفس الشاعر، فإذا تصالح الشاعر مع نفسه هدأت تلك النار، وضمرت القصيدة، أو ضعفتْ.

أما الجديد فهو ديوان «أحزان الفصول الأربعة»، والذي صدر مع مطالع هذا العام.. إنه كتاب حملته طويلاً في روحي قبل أن يولد. قبع ردحاً من الزمن على مكتبي وداخل دفاتري وفي لا وعيي قبل أن أقرر إخراجه إلى النور. ثم عندما نضج الصوت.. شرعتُ في كتابته. كانت المادة الأساسية موجودة في شكل ملاحظات، منها المكتوب ومنها المحفوظ غيباً، وقد ألقيت بجزء كبير من المدوّنات والمذكرات التي كانت في حوزتي عندما شرعت في العمل على المجموعة، كما أمليت مقاطع كثيرة منها كانت تنتظر بصبر في ذاكرتي: لذلك يؤدي الصوت دوراً مهماً في هذا العمل في شكل خاص، لأنه قائم على تقنيات صوتية إذا صحّ التعبير، وعلى كتابة «شفهية».. في (أحزان الفصول الأربعة)» أروي» حكاية إذاً بصوتٍ عالٍ، ولذلك جاءت المجموعة الشعرية مستندة في تكوينها في الدرجة الأولى الى منطق المونولوغات.



الشاعر
أ. د. أحمد بن عبدالله السالم

> المحرر الثقافي

- شاعر العراقة والأصالة، النابعة من عراقة وأصالة مسقط رأسه دومة الجندل، ذات الآثار الخالدة في منطقة الجوف. أطلق عليه لقب (متنبي نجد)، بعد إلقاء قصيدته(دوحة الأمجاد) في مهرجان الجنادرية السادس عشر عام ١٤٢١هـ[1].

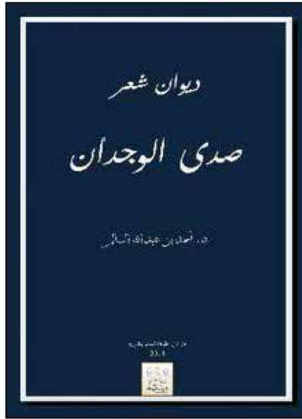
- شارك في عدد كبير من الأمسيات خارج المملكة في أمريكا وكندا ومصر والأردن والجزائر.. ومثل المملكة في عدد آخر من المهرجانات الشعرية والأدبية، وعدد من المؤتمرات والندوات..

- من مواليد دومة الجندل، عام ١٣٧٣هـ. تلقّى تعليمه الابتدائي فيها، ثمّ أكمل المتوسط والثانوي في سكاكا، والجامعي في مدينة الرياض.

- حصلَ على درجة الماجستير في النّحو والصّرف، من جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة عام ١٤٠٣هـ..

- حصل على درجة الدكتوراه في النّحو والصّرف، جامعة الإمام محمّد بن سعود

الإسلاميّة عام ١٤٠٧هـ..



- عُيِّنَ معيداً بكلية اللّغة العربيّة في جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة عام ١٣٩٧هـ.
- عمل أستاذاً في قسم النّحو والصّرف بكلية اللّغة العربيّة في جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة.
- عمل رئيساً لقسم النّحو والصّرف بكلية اللّغة العربيّة في جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة لمدة أربع سنوات.
- عمل عميداً لكلية اللّغة العربيّة في جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، ثمّ وكيلاً لجامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة لشؤون الطالبات.



إسهامات متنوعة:

- رئيس الجمعية العلميّة للغة العربيّة.
- رئيس لجنة الشِّعر الفصيح في مهرجان الجنادرية، الذي أقيم بمناسبة مرور مائة عام على تأسيس المملكة العربية السّعوديّة.
- عضو رابطة الأدب الإسلاميّ العالميّة.
- عضو الجمعية العمومية في مؤسسة عبدالرحمن السّديري الخيريّة.



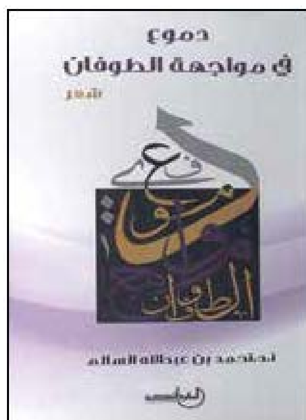
- ناقش عدداً من الرسائل الجامعية للماجستير والدّكتوراه، وأشرف على عدد منها، وبلغ مجموعها أكثر من ستين رسالة.
- نشر عدداً من البحوث والدِّراسات العلميّة المحكّمة في مجال تخصصه.
- شارك في عدد كبير من المحافل الثّقافيّة والنّدوات والملتقيات، والمؤتمرات العلميّة المتخصصة داخل المملكة وخارجها.

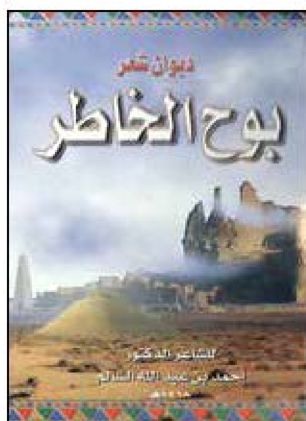
إصداراته الأدبية:

- بوح الخاطر: (ديوان شعر)، مرامر للطباعة الالكترونية، الرياض، ط١، ١٩٩٧م.
- صدى الوجدان: (ديوان شعر)، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- قبلات على الرمل والحجر: (ديوان شعر)، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.
- منهاج الطالب إلى تحقيق كافية ابن الحاجب للرصاص - دراسة وتحقيقاً.
- دموع في مواجهة الطوفان: (ديوان شعر).
- عندما كنت هناك: (ديوان شعر).

مؤلفات صدرت بحقه:

- أدب المصالحة في شعر السالم- للكاتبة الجزائرية د. زهر العناني.
- رسالة ماجستير في جامعة مؤتة في الأردن وعنوانها (أحمد بن عبدالله السالم شاعرا).
- رسالة دكتوراه في نيجيريا في جامعة لاجوس بعنوان (التراكيب النحوية في شعر السالم).





بوح الخاطر
(ديوان شعر)

جاء الديوان في (١١٦) صفحة.. تتصدره مقدمة للأديب الشاعر أ.د. محمد بن سعد بن حسين أستاذ الدراسات العليا في كلية اللغة العربية بالرياض، والتي قال فيها: «يمكننا القول بأن هذا الديوان من خير ما صدر في هذه الفترة من دواوين شعرية».

قصائده من الشعر الرصين، العريق في الفصاحة، والمكين في الأصالة، له نصيب من جمال التصوير وروعة التعبير.. ينغمس في الذاتية حيناً، ويؤم قضايا الأمة حيناً آخر[٢].

وجل قصائد الديوان من باب ما يسمى شعر المناسبات، ولا غروَ في ذلك، فالشعر كله بلا استثناء وليد مناسبات، وليس أروع ولا أجمل من الأبيات التالية التي قالها عن الحريق الذي شب في "منى" أثناء حج عام١٤١٧هـ.

عيدُ إلى أي حالٍ آلت الحالُ
لما مضى أم بها التغييرُ حلالُ

يا عيد ما في الحنايا فرحة أبداً
والنار بين ضيوف الله تختالُ

ضج الحجيج وماجوا والدخان غدا
هو الشهيق لهم والنارُ شلالُ

قد حل ما كان مقدوراً وليس لنا
في صدِّ ما قدَّر الرحمن مثقالُ

وقد ضم هذا الديوان تجارب مختلفة شملت الوعظ والحكمة، فيقول في قصيدة «عظة واعتبار».

خُذْ ما ينوبك في دنياك منْ وَطرِ
فأنْتَ منْ هذه الدُّنيا على سَفَرِ

تركْتَ نفْسَكَ للدُّنْيا وزُخْرفِها
وما رأيْتُكَ تنهاها عن الخَطَرِ

ويقول شاعرنا إن للشعر دوراً جمالياً في الحياة، فيصفه بالعاطفة الجياشة، القادرة على إبكاء الناس وإطرابهم..

الشعْرُ ما أبكى وما أطربا
الشعرُ ما أحْلى وما أعذبا

الشعرُ عندي السُّحْبُ ما أَطْرَبَتْ
الشعرُ عنْدي الروضُ ما أعشبا

أو لفَّ ثوْبُ السُّحْبِ وجْهَ السَّما
فالشعرُ أضْحى برْقها الخُلَّبا

أوْ حَالَ دونَ الأنسِ أعْداؤهُ
كان إليْهِ المسْلكَ السَّبْسَبا

هلْ طابَ ليْلُ النَّاسِ إلاَّ بِهِ
أو حلَّ إلا في النشيد الرُّبا؟

ويخاطب فيه الشعراء طالباً منهم إبداع الشعر الجميل، الذي يمتلئ بالحياة، ويبين أن الشعر سلواه في الشكوى ممّا يُكابده ويحرق حشاشته، وهو مؤنسه في الوحدة، وضوؤه في الظلام فيقول:

يا معشرَ الشعراءِ قولوا، وانْظِموا
فالشعرُ للشعَراءِ خيْرُ وِسامِ

وشْوا القصيدَ بكلِّ لفْظٍ عاطِرٍ
يهبُ الحياةَ لكلِّ معْنىً سامِ

بالشعر أشكو حُرقتي وحُشاشتي
وبِهِ أُبدِّدُ وحشَتي وظلامي

والشعرُ إنْ طابَ اللِّقاءُ مؤانِسي
وإذا بهِ عَجَّ اللِّقا فحُسَامي

قبلات على الرمل والحجر (ديوان شعر)

قصائد هذا الديوان الذي يقع في (١٢٨) صفحة من القطع المتوسط، تضوع حباً، ووفاء للأرض التي يعشقها الشاعر منذ نعومة أظفاره.. فقد جاءت قصيدة (حب الديار) فاتحة هذا الديوان، لتظهر مدى ولع الشاعر السالم بوطنه، فيقول في مطلعها:

شوق سرى بين الضلوع وتاها
رفقا بها يا حبَّ من أهواها

فتانة ملكت فؤادي وارتمت
فيه بكامل حسنها وبهاها

ما زاد في شجني ودله خاطري
وأبان ضعف إرادتي إلا ها

ولم تقتصر وجدانياته على مسقط رأسه (مدينة دومة الجندل) بل شملت مدن سكاكا، والرياض، ومكة المكرمة والمدينة المنورة.. فحب الوطن دوماً هاجسه، والتغني بأمجاده ومواطن قوته ديدنه، وهو الخالد ما بقي (الرمل) و(الحجر)، والباقي ما بقيت الصحراء بنقائها، والجبال بشموخها..

ولم يخل شعره من تسجيل للمواقف الإنسانية والهموم التي نعيشها جميعا، ففيه

يُذكّر بقضيتنا الأولى المتمثلة في (القدس) التي لا تزال مستباحة من قبل اليهود الغاصبين أعداء الأمة والدين.. فيقول:

عاث اليهود فساداً في طهارتها
كأنها لم تكن مسرى لسيدنا

عاثوا وقد مُلئوا كبراً وغطرسةً
فالغرب أعطى عنان الأمر والرسنا

قد أمهر الغرب إسرائيل ذمته
فلا تلوموا وقد أضحت لهم وثنا

هم شيدوها لكي تبقى سفيرتهم
فإن بغت أوسعوها مدحةً وثنا

ويضم الديوان تجارب مختلفة تمثلت في الوعظ والحكمة وغيرهما، فيقول في قصيدة «عظة واعتبار»:

خُذْ ما ينوبك في دنياك مِنْ وَطَرٍ
فأنتَ مِنْ هذه الدُّنيا على سَفَرٍ

تركتَ نفسَكَ للدُّنيا وزُخرفِها
وما رأيتُكَ تنهاها عن الخَطَرِ

***

كما أصدر السالم ديوانا بعنوان: **(دموع في مواجهة الطوفان)**، الذي يقع في ٩٤ صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من ١٥ قصيدة هي: قيام دولة فلسطين، على لسان إرهابي تائب، من أنا الواقع العربي، تنهدات من أقصى الحنجرة، وا مسلماه (عن المجاعة في تشاد والنيجر)، إلى جنة الخلد يا شيخ ياسين، المهمل المهم، حقيبة الآمال ألم وحسرة على وفاة الطفل (محمد الدرة)، بغداد مَن للرصافة والكرخ؟، وقفة واعتبار، غزة وصرخة لم تصل، رمز التسامح، إن الناصر الله. فيما يقع الديوان الخامس **(عندما كنت هناك)** في ١٢٨ صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من ٣٠ مقطوعة شعرية هي: الدار البيضاء، القلعة الخضراء، الهوى المغرب، القريات من وحي المكان، أيام في طنجة، مشاعر في المشاعر، إهداء إلى سكان حي الفلاح، من جوار الحرم النبوي، حداء الافتتاح عندما كنت هناك، وفاء بحروف الهجاء، لأبطالنا في جبل الدخان، أيام في الجزائر، جلوس في مكتب تشرشل، ياقوتة الصيف تحية، الدار مسافر، خلجات ساكن، عيون الحسا، أيها وأخوها، على ضفاف الأطلسي، خلجات زائر، مهداة إلى منتدى الجمعة، لأنها مصر، شكر وعرفان، قصيدة بمناسبة زيارة صاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل لجامعة الإمام، تحية طيبة، موكب الإخلاص، خيمة العروبة، تحية عمان، في اليابان، تحية مغير السرحان عزف على نظام الدكتور تيمور.



السالم متنبي نجد

مجلة اليمامة - العدد (١٦٤١) السبت ٢/١١/١٤٢١هـ

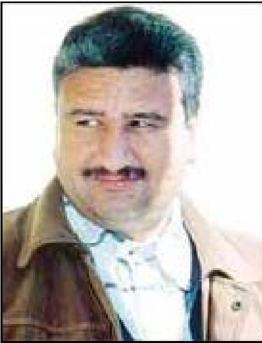
---

(١) مجلة اليمامة - العدد ١٦٤١ السبت ٢/١١/١٤٢١هـ.

(٢) من مقدمة الديوان أ. د. محمد بن سعد بن حسين.

الشعر والصناعة، أيُّ صلة جمالية؟

> عبدالغني فوزي*



الصناعة في اللغة هي كل علم أو فن يمارسه الإنسان حتى يمهر فيه، ويصبح حرفة له. وهي في الاصطلاح ترتبط بفن القول الذي لا يخرج مخرج الارتجال، بل مخرج التروي والإمعان في النظر قصد السبك والصقل. والحديث عن الصناعة بمعناها الاصطلاحي يحيلنا للحديث عن الشعر، باعتبار هذا الأخير كثيرا ما يُعرف بكونه صناعة ترقى، لتصبح ابداعا وخلقا.

وحين يتم الربط بين الشعر والصناعة، فلا نقصد أنه صناعة كباقي الصناعات، بل هو صناعة متميزة ومنفردة، لأن الصانع/ الشاعر يعتمد خلالها على مشاعره ومتخيله وتجربته.. وتلك أدوات صناعته أو قل خلقه.

وقد اختلف التصور العربي لمفهوم الصناعة المرتبط بالشعر باختلاف العصور والسياقات، ففي العصر الجاهلي عُدَّ الشعر ديوانا للعرب، فهو تصوير لحياتهم ولواقعهم، فكانت بذلك صناعته مرتبطة بتقاليد وعادات لا يمكن الخروج عنها. أما العصور التالية، فقد اختلفت هذه الصناعة فيها، كما كانت عليه من قبل، تبعا للتحولات ودور الشعر الطلائعي ضمن ذلك.

إن هذا المعنى المعطى للصناعة، يختلف عن التصنيع المرادف للزخرفة والزينة والتكلف.. ولم يكن الشعراء يعيشون بعيدا عن هذا الجو من التصنيع

والزخرف. ومن ثَمَّ، نخلص إلى أن الشعر قبل أن يكون وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، فهو صنعة يلتزم خلالها الشاعر بمجموعة من القوانين والأحكام التي فرضها عليه عصره. لذا كان التنافس والتعارض روحاً داخلية تدفع الشعر ليرتاد آفاقا أوسع.

يتضح من خلال ما سبق أن مفهوم الصناعة المرتبط بالشعر، تطور مع تطور الزمن والشعر نفسه. فبعدما كانت صناعة الشعر تقوم على الوصف وترديد الصور نفسها، أصبحت تدريجيا تعني التعبير عن شيء ما، ضمن حلم أوسع وهو ما يقتضي الإبداع والحرية.

فهل يمكن الحديث الآن فيما نقرأه من شعر معاصر عن صناعة وصقل، أي أن الشاعر على علم بأدواته، لإحاطة أشمل وتعبير أبلغ ومتخيل أعمق؟

الآن نحن أمام نص متشابه، منسوخ من دون طاقة أو إضافة. ويغلب ظني، أن الخصوصية تأتي أساسا من الاشتغال على النص كأداة سابحة في الشعر عموديا وأفقيا، أي التموضع في زاوية ما بين المرحلة وفقرات تاريخ الكتابة. فحين تمر هذه الأخيرة لمسا على التاريخ والاجتماع البشري على منعطفاته، لا يمكن أن تكون إلا رصدا خلاقا وبكامل العدة الخلفية.

الشعر اليوم في منطقة من الوجدان والتخييل مهددة بالزحف بأشكاله المختلفة. لذا، من الضروري الدفاع عن مساحته داخل الأنساق ؛ وتحديد بصمته في علائقه بالخطابات الأخرى. ولم لا تبنيه كمشاريع تنخرط في المرحلة، وتعلن قيادتها الخاصة ولو بالوهم الذي يخلخل النمط، ويبث رعشات التمدد في الأوصال المحنطة.

الأمر في تقديري، لا يقتضي تصريف الشعر عبر المؤسسة كقراءات وتوقيعات، بل الاشتغال عليه، كخطاب ذي وظيفة وشرط وجود. فلا مفر إذن من الإقرار بخصوصية صوته وامتداداته في مسالك المجتمع والحياة. الشعر بهذا المعنى لصيق بطين الحياة كافتراض وطريقة لها هندستها الخاصة؛ وليس كنغمة في واد، تقتضي المسامرة والانصراف بعد ذلك للشؤون التي تحرس شأنها على السطح دون عمق وجدان ورحابة أفق.

---

* شاعر وكاتب من المغرب.

المـــــرآة

> عبدالناصر بن عبدالرحمن الزيد*



من الناس من يقف أمامها ليبصق..

ومن الناس من يقف أمامها ليحلق..

ومن الناس من يقف أمامها ليدقق ويتأنق..

وقليل منهم من يقف أمامها ليُحقق مع هذا الكائن المشبوه ويتحقّق..

قال صاحبي: عجيب اختراع المرآة هذا، وأظن متجوزاً أنه قد ولدت معه مرحلة جديدة للإنسان مع نفسه في رحم التاريخ! وقد كان مستوحشاً شارداً لا يدري أهو هو؟ أم هو هو؟ منذ وقف يتأمل وجهه وجسده وهو يتماوج على صفحة الماء ويتكسّر ولا يستقر، حتى انعكاسه على الحجر؛ ملامح حادّة وحتى كمال الانعكاس، مرحلة استئناس الإنسان فيها نفسه قبل أن يسوسها ثم يوسوس بها ولا يكاد يفهمها، بل يضيق بها ذرعاً، وقد ساء ظنه بها وببني جنسها!

قال: أتحدى من يستطيع التحديق بنفسه بالمرآة لمدة نصف ساعة فقط دون أن يتكلم أو يفعل شيئاً! جرِّب هذا وستكتشف أنك لست أنت! وربما ترى أنك بحاجة للبكاء! وربما تخاف وتجفل، ولا تستطيع النظر بعد ذلك لوجهك إلا خطفاً! هذا إذا لم تصب بالسبكتروفوبيا (مرض الخوف من المرآة).

من هذا يا تُرى؟ الذي تعودت أن يراه الناس هو يراك الآن، وأنت وإياه وجهاً لوجه..

نعم من السهولة بمكان أن تعيش وأنت تحملك وتحمل وجهك معك، تتفاهم معه من بعيد إن كانت علاقتك مع نفسك ليست على ما يرام، أو من قريب إن كنتما متصافيان متصالحان، لكن في كل الأحوال لا تقابل بينكما ولا انكشاف حقيقي! يمتحك استطاعة القول «قبل أن كان هو، كنت أنا».

قال صاحبي: آخر مرة رأيتني فيها تختلف كثيراً عن آخر مرة! تغيرت ملامح كثيرة فيني، وتغيرت ملامح كثيرة داخلي، وتلقيت هزائم وانكسارات! فهل هذا الذي أراه اليوم هو أنا بالأمس؟ أشك كثيراً! وإذا كان لي من الأمر شيء.. فمن الخير ألا أرى هذا المخلوق المخيف بعد اليوم!

لأنه سيفضح الآخر المزيف الذي أعرفه تماماً وقد تواطأت معه على الكذب؛ فأستره ويسترني ونتبادل الكلمات واللكمات من دون أن يشعر بنا أحد، ومن دون أن يعاتبني أو أعاتبه!

ولكم أن تتخيلوا أحداً لم يشاهد نفسه في مرآة قط! كيف سيجد نفسه حين يضيع؟! كيف يعرف نفسه وسط الزحام؟! وإذا اشتُبه به كيف يستطيع أن يجزم بملامح وجهه وقسماته؟! ولكن ماذا لو كان لا يؤمن بالوجه معرّفاً محدداً له؟! لعدم مصداقيته بزعمه من جهة، ولتلاعبه بصفاته من جهة أخرى، ولدنوٍّ درجته في ميزان التفاضل أمام العقل والخلق والدين ويوم الدين من جهة ثالثة.

مثل هذا هل ستتغيّر نظرته لنفسه لو رآها حقّاً؟ لو رأى وجهه بالتحديد! وعيني رأسه بتحديد أدق! لأنها بوابة الوجه والروح والشعور!

طيب جاز لنا أن نرى جزءاً من جسد الإنسان دالاً على ما سواه ودليلاً له.

ولكنه حكم مجروح حين الشهادة منه على مجترحات المرء من الأعمال! وهنا يخبرنا الأثر أن المؤمن مرآة أخيه.

وفي جانب مُخاتل؛ لا ينافس المرآة رعباً وتوقفاً وتساؤلاً شيء مثل الصورة الفوتوغرافية والتسجيلية الحيّة. الحابسة لا الظل وحده، بل الروح والجسد والنفس لتكون شاهداً جميلاً ومثيراً لكوامن الذكرى، وإنما الحياة الذكريات لا الشباب كما يقول شيخ علي رحمه الله؛ أو ناضحاً ببشاعة الحاضر حسب زاوية الرؤية ومدى الرضا والاتزان!

ولكن ما بال الكفيف، أين مرآته؟ إنه يملك أعظم مرآة في هذا الوجود! ولكنها مرآة منعكسة على الداخل تتفحص الوجه من داخله بل ما هو أعمق وأهم من الوجه، تتفحص الروح وترى النفس وتسبر مراكز الحس والشعور والخيال بأضعاف أضعاف ما يحصله أعظم روحاني فيلسوف!

قال صاحبي: عش تجربة العمى، ولو لساعتين بين أهلك، واختبر النتيجة!

ثم اطلب مرآة وامسكها بيمينك وتأمل وجهك - بعمق وتركيز- وأنت لا تزال مغمض العينين؛ ومنه - وبكل العمق والتركيز- انفذ لخلايا روحك ومغزى وجودك، واختبر النتيجة!

قال: والشيب! تلك قصة أخرى من لعنات المرآة! التي تأبى إلا أن تُظهر وقاره عاراً!!

قال: والمرأة! المرأة هي المرآة. مرآة القيامة والقتامة! مرآة الروح والخيال والجسد هي. مرآة النور والحب والسكن والسلام. أو.. أو.. مرآة الحُطام!

قال: وأوشو! والكلب! والتنفس! والمرآة! نصيحة لبشر غير:

«حين تشعر بالتوتر في معدتك؛ امش كالكلب وأنت تلهث، أخرج لسانك من فمك وامش كما الكلب، وسترى أن التوتر بدأ يزول. افعل ذلك لنصف ساعة ليس أكثر، وسيزول الغضب أو الحزن أو الإحساس بالكآبة.

ادخل غرفتك وافعل هذا، قف أمام المرآة وانبح، تكلم بأسلوب الدمدمة. افعل ذلك لثلاثة أسابيع ليس أكثر. وستشعر أنك حر، حر كلياً في تصرفك، ولن تتعرّف إلى التعاسة» اهـ كلامه

وأصارحك في الختام: القوي هو الذي لا ينظر في المرآة سوى مرة واحدة في العام! والأقوى منه الذي يحمل المرآة معه في جيبه.

من روائع الشعر العربي..
«أما لجميل عندكن ثواب»

> نورا العلي*

أبو فراس الحمداني، ابن عم سيف الدولة الحمداني، قُتِل والده وهو في سن مبكرة، فنشأ في كنف سيف الدولة الذي اهتم بتعليمه وتأديبه، وبدت عليه علامات النجابة والفروسية، فقلّده إمارة مقاطعتي منبج وحرّان، فأحسن فيهما .. وأظهر براعة في الذود عنهما.

تمكن الروم من أبي فراس في إحدى المعارك، فوقع أسيرا، وقيل إنه مكث في الأسر ثلاث سنوات، وقيل أربع، وفي بعض الروايات سبع سنوات.

كتب أثناء أسره الكثير من القصائد لسيف الدولة، يطلب فيها مفاداته من الأسر، ويستغرب لماذا لم يبادر إلى ذلك مبكرا، واختلفت الروايات في سبب إبطاء سيف الدولة في ذلك، وربما كان لانشغاله في أحوال البلاد، وبالأحداث التي تعرضت لها حلب آنذاك، وقيل إنه تعمد إبقاءه في الأسر خوفا على إمارته منه.

والأسر الذي وقع فيه شاعرنا، من المؤكد أنه كان لسوء حظه، وفي المقابل كان لحسن حظ الأدب والشعر ومتذوقيه، حيث كتب خلاله أجمل قصائده التي تنم عن شاعرية فذة، وعاطفة صادقة، وفن شعري، وصياغة رائعة متفردة، بأعذب العبارات والألفاظ.. تلك التي عرفت بالروميات، نسبة إلى أسره من قبل الروم.

وتعد قصيدته التي مطلعها «أما لجميل عندكن ثواب» من أجمل قصائده على الإطلاق، تلك التي يقول في بدايتها مخاطبا الحبيبة في خطاب يعبر عن جميع النساء، في تنكرهن لمحاسن الرجل عند أي إساءة تبدر منه فيقول:

أما لجميل عندكن ثواب
ولا لمسيء عندكن متاب

لقد ضل من تحوي هواه خريدة
وقد ذل من تقضي عليه كعاب

وهنا أحسبه يتواطأ مع المتنبي الذي نعت المرأة بمثل تلك الصفات، وكأنه يربت على كتفه في نهاية أبياته فيقول:

كذلك أخلاق النساء وربما
يضل بها الهادي، ويخفى بها الرشدُ

ويتابع أبو فراس ويتحدث عن ضبطه لنفسه، على خلاف من يذل للكواعب الحسناوات فيقول:

ولكنني - والحمد لله - حازم
أعز إذا ذلت لهن رقاب

ولا تملك الحسناء قلبي كله
وإن ملّكتها رقة وشباب

ويوافقه في ذلك الشاعر الدكتور محمد بن إبراهيم السعيدي حين يقول:

وما أنا ممن إن تعلّق غادةً
يهون عليه قدره واقتداره

فدى لمُقامي في الرجال أوانس
لهن مكين الحسن فُك محاره

إلى أن يقول:

أقلبي خصيمي ما خصامك بالذي
يجللني، لو قد أطعتك عاره

ومن أجمل الأبيات فيها قوله:

إذا الخل لم يهجرك إلا ملالة
فليس له إلا الفراق عتاب

ما أروع العزة والأنفة في الحب، فحتى العتاب يجرح، إذا خالط الملل نفس المحبوب، ولا يجدي لوم، وليس إلا البعد والفراق حل للكبد المكلومة.

يذكرني ذلك ببيت للشاعر الحزين «البردوني» الذي شقّه الحزن، وبرّح به الألم، حين قال:

لما وجدت القرب منك
أمرّ من سهر الفراق

آثرت حزن البعد عنك
على مرارات التلاقي

إذاً فليس إلا الانكفاء على الجرح والانسحاب بشموخ، والزمن كفيل بتضميد وتطبيب الجراح.

ويقول أبو فراس في بيت آخر:

صبورٌ ولو لم تبق مني بقية
قؤولٌ ولو أن السيوف جواب

حري بمثله أن يتصف بالصبر في أشد الأيام ضراوة وقساوة، فماذا بعد الأسر، ومثله يجهر بالقول الحق، ولا يخشى سطوة سلطان، «قؤولٌ ولو أن السيوف جواب»، كأنه يحتذي قول الرسول صلى الله عليه وسلم «إن من أعظم الجهاد، كلمة حق عند سلطان جائر».

وفي البيت التالي، تساؤل مقهور، ينم عن خيبة أمل في الأصدقاء، حيث لا قوة- إذ هو حبيس أسير - ولا ناصر، فيقول:

بمن يثق الإنسان فيما ينوبه
ومن أين للحر الكريم صحاب؟

ثم يستطرد ويصف بعض الناس بصفات ذكرتني بكتاب «تفضيل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب» لابن المرزبان، فيقول:

وَقَد صارَ هَذا الناسُ إِلّا أَقَلَّهُم
ذِئاباً عَلى أَجسادِهِنَّ ثِيابُ

إِلى اللَهِ أَشكو أَنَّنا بِمَنازِلٍ
تَحَكَّمُ في آسادِهِنَّ كِلابُ

أبو فراس زهد في الحياة، وأمسى يقنعه ويرضيه القليل وأقل من القليل، فيقول:

وَما زِلتُ أَرضى بِالقَليلِ مَحَبَّةً

لــديـك ومــا دونَ الـكَـثـيرِ حِـجـابُ

أين شاعرنا من الشاعر الذي لا يقنعه القليل، ولا يرضيه إلا ما هو محجوب ومستور، فيقول:

ومـا نـافـعـي أن تـرفـع الـحـجـب بيننا
ودون الـــذي أمـلــت مـنـك حـجـاب

وهنا وقفة مع البيت الأجمل، حيث يبين حقيقة الود الخالص، الذي لا تحكمه مصالح، ولا يرتبط بمطامع وأغراض، فليس إلا الصدق والإخلاص، ونقاء النية والطوية، فيقول:

كَـذاكَ الـوِدادُ المَـحـضُ لا يُـرتَـجـى لَـهُ
ثَـــوابٌ وَلا يُـخـشـى عَـلَـيـهِ عِـقـابُ

ويقول في البيت الذي يليه:

وقـد كـنـت أخشى الهجر والشمل جامع
وفـــي كـل يـــوم لـقـيـــةٌ وخـطـاب

ذلك أن العاقل (يشقى في النعيم بعقله)، ويعلم أن الحياة لا تبقى على حال، وتتبدل بين يسر وعسر، واجتماع وفرقة، فمن (سره زمن ساءته أزمان)..

وقد ذكرني بيت أبي فراس هذا ببيت ابن زريق البغدادي الذي يقول:

قـد كـنـت مـن ريـب دهـري جـازعـا فرقا
فـلـم أوق الـــذي قــد كـنـت أجـزعـه

فابن زريق لم يحتط لأمره، ولم يستجب لهواجس نفسه ومخاوفه، حتى وقع فيها.

أحيانا تختلط علينا الأمور، ولا نعلم أين يكمن الخلل، أهو في الثقة الزائدة والحب المفرط؟ أم العيب في من أحببناهم ومنحناهم أجملنا، فظنوا أن «كل ما يفعل المليح مليح»!

يقول أبو فراس في ذلك:

أمـن بـعـد بـذل الـنـفـس فـيـمـا تـريـده
أُثــابُ بـمُـرّ الـعـتـب حـيـن أثــابُ؟

وفي البيت حسرة تقطع أوصال القلب، إذ يزرع المعروف في غير موضعه، كحسرة الشاعر القائل:

يـا أبـا الـقـاسـم الــذي كـنـت أرجــوه
لــدهــري قـطـعـت مــتــن الــرجــاء

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

تَـغـابَـيـتُ عَـن قَـومـي فَـظَـنّـوا غَـبـاوَتـي
بِــمَـفـرِقِ أَغـبـانـا حَـصـىً وَتُــرابُ

وَلَـــو عَـرَفـونـي حَـقَّ مَـعـرِفَـتـي بِـهِـم
إِذاً عَـلِـمـوا أَنّـــي شَـهِـدتُ وَغـابـوا

فيما سبق يوضح أبو فراس جانباً من شخصيته الفذة النادرة، فمن ذا الذي يحاول إخفاء ذكائه، وستر حكمته، في وقت كل يدعي فيه صحة الرأي ورجحان العقل، لينال المدح والإطراء، وقد قيل «حب الثناء طبيعة الإنسان».

وكأنه هنا يتمثل البيت القائل:

لـيـس الـغـبـي بـسـيـد فـــي قـومـه
لــكـن سـيـد قــومــه الـمـتـغـابـي

شاعرنا سيد الحرف وأمير الكلمة، وسيد قومه، أليس هو القائل:

«لنا الصدر دون العالمين أو القبر»

* كاتبة من السعودية- القريات.



عوامل الهجرات السكانية إلى مكة المكرمة خلال العصر العثماني

المؤلف : د. مها بنت سعيد سعد اليزيدي
الناشر : مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية
السنة : ٢٠١٢م

تمثل الهجرة إلى مكة المكرمة نموذجاً حياً ومثالياً للهجرات السكانية؛ فمنذ أنْ مَنَّ الله عليها بأن تكون مهد رسالة الإسلام، توافد إليها الكثيرون من مختلف أنحاء العالم، واستقروا بجوار الحرم المكيّ الشريف، وأصبحوا بثقافتهم وحضارتهم جزءاً أساسياً من تاريخها، على الرغم من اختلاف الجنس واللغة والعادات والتقاليد، فكوّنوا مجتمعاً امتاز عن غيره من بقية المجتمعات الأخرى.

وقد تعددت اهتمامات الباحثين بدراسة التاريخ المكيّ لما للمدينة من مكانة مقدسة في نفوس المسلمين، وتعددت محاور تلك الدراسات، سواء كانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية. غير أن البحث في التاريخ الاجتماعي لمكة المكرمة ما يزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والتنقيب في المصادر التاريخية، لتشكيل صورة أكثر وضوحاً عن تاريخ المجتمع المكيّ خلال عصوره التاريخية المختلفة.

في هذا الكتاب الذي يقع في (٢٨٦) صفحة، درست الباحثة عوامل الهجرات السكانية إلى مكة المكرمة خلال العصر العثمانيّ، التي امتازت بزيادتها واتساعها، فشملت مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ومثلت مرحلة انتقالية مهمة في تاريخ الهجرات إلى هذه المدينة المقدَّسة.